

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CENSURE CINÉMATOGRAPHIQUE AUX ÉTATS-UNIS :
UN SYSTÈME DE RÉPRESSION OU POUVOIR DE NORMALISATION ?
LE CAS DE LA GUERRE AU TERRORISME ET DE LA GUERRE EN IRAK.
HOLLYWOOD ET LE CINÉMA AMÉRICAIN DES ANNÉES BUSH.

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR FRANCIS BERGERON

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Table des matières

RÉSUMÉ	iii
INTRODUCTION	I
CHAPITRE 1	
1.1 Censure répressive ou système de normalisation ?	6
1.2 La CIA ou le décoré imagé d'une institution sur la sellette	15
1.3 Fétichisme et idéalisation de la CIA au grand écran	19
1.4 Torture et sécurité du territoire	27
1.5 L'inquiétant miroir de l'autre : schéma identitaire du cinéma américain	38
CHAPITRE 2	
2.1 Comment normaliser l'impossible retour du soldat au pays	46
2.1 Aux frontières de la déraison	50
2.2 L'armée, seule véritable famille du soldat	61
CHAPITRE 3	
<i>Redacted</i> ou les rouages économiques d'une censure répressive	77
CONCLUSION	90
ANNEXE	95
BIBLIOGRAPHIE	98

Résumé

Nous essayons dans ce mémoire de déterminer comment s'articule le système de censure cinématographique aux Etats-Unis. À partir d'un sujet précis analysé sur une période de temps donnée, nous tentons d'établir une formation discursive crédible capable de nous renseigner sur les modalités de la censure cinématographique dans un pays aux valeurs démocratiques comme les Etats-Unis. Est-ce que la censure se présente comme un grand système de répression ou n'est-elle pas davantage un pouvoir de normalisation des discours? Nous retenons comme sujet d'études le cas de la représentation au grand écran de la guerre en Irak et de la guerre au terrorisme à partir d'une série de films sortis pendant les deux mandats du Président W. Bush. Étant donné le caractère hautement politique et actuel de ce sujet, il nous semble pertinent de voir comment le cinéma traduit les questionnements et discours qui l'entourent. Contrairement aux précédents conflits comme la guerre du Vietnam, il est d'emblée possible d'affirmer que les cinéastes américains osent davantage mettre certaines réalités de cette guerre en images alors que le conflit n'est pas encore terminé. Le nombre exponentiel de films touchant de près ou de loin à cette question confirme notre intérêt pour celle-ci, le cinéma demeurant depuis sa création le miroir des valeurs culturelles américaines. Si nous avons retenu au final sept films pour fin d'analyse, il reste que ceux-ci représentent à notre avis le mieux les idées développées pour ce mémoire.

Le travail est divisé en trois chapitres. Dans le premier nous tentons de déterminer comment fonctionne historiquement le système de censure cinématographique aux Etats-Unis, pour ensuite nous attarder sur le cinéma de sécurité nationale qui demeure un créneau populaire depuis la Guerre Froide jusqu'à la chasse aux terroristes. Dans le second nous analysons deux films qui portent sur une thématique très en vogue ces dernières années, à savoir les réalités qui habitent le soldat lorsqu'il rentre au pays après un séjour en Irak ou en Afghanistan. Le dernier chapitre s'attarde au film *Redacted* de Brian De Palma qui soulève les nombreux cas de censure par le marché cinématographique.

Mots-clés : censure, cinéma, discours, normalisation, Irak, terrorisme, Hollywood, sécurité, torture.

Introduction

Il est d'emblée ambigu de vouloir procéder à un mémoire de maîtrise sur du matériel essentiellement cinématographique. Il est encore plus malaisé de s'attaquer au problème, souvent aussi diffus qu'insaisissable, des formes de censure qui frappent le monde du septième art, de l'écriture scénaristique à la diffusion finale du projet filmique. Bien que l'ambition de la science soit née dans le passé glorieux d'une civilisation de l'écrit, il ne faut toutefois pas sous-estimer l'importance prépondérante de la constellation de l'audio-visuel sur laquelle scintillent aujourd'hui les mots. Un travail sur le cinéma nécessite donc une approche méthodologique originale, qui s'inspire de différents courants d'idées ayant, de près ou de loin, abordé l'objet cinématographique.

Il existe une sorte d'aveuglement dans le domaine des sciences humaines à l'égard de la pertinence des archives cinématographiques. Comme le mentionne Marc Ferro, le film demeure littéralement « à la porte du laboratoire »¹, et si plusieurs ont tenté depuis de lui donner ses lettres de noblesse, il reste que *faire de la science* avec le cinéma demeure, au mieux, un projet approximatif. C'est que le cinématographe est une conjugaison de différentes *histoires* : économique, technologique, politique, esthétique, sociologique, etc... Il appelle à l'interdisciplinarité, tant sur le plan de la création que de la réceptivité dans le domaine de la recherche, construisant un artefact qui permet « de juger des représentations qu'une société se donne d'elle-même »², sans pour autant donner le profil véritable de ces populations spectatrices.

Comment analyser alors le discours émanant d'une production cinématographique ? Comment additionner les discours de plusieurs films, pour les intégrer dans une logique générative de sens ? Comment choisir un film plutôt qu'un autre, quel(s) genre privilégier, et sur quelles thématiques le chercheur doit-il s'orienter afin de décrypter les multiples facettes de cet objet insaisissable qu'est la censure cinématographique ? Bref, et pour reprendre les théories méthodologiques de Foucault,

¹ Marc Ferro. *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1977, p. 41.

² Michèle Lagny. *De l'Histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 120.

comment concevoir une *formation discursive* crédible, capable de tracer le portrait d'une certaine unité de discours qui transparaîtrait à travers le cinéma américain sur une question par exemple aussi actuelle que la guerre en Irak ? Ce mémoire est le résultat du visionnement d'une cinquantaine de productions cinématographiques américaines s'échelonnant entre 2003 et 2008, et touchant directement ou non à l'implication américaine en Irak, en Afghanistan et à la guerre au terrorisme. Les trois parties du travail correspondent aux thématiques récurrentes observées de façon à réduire l'échantillonnage à sept films.

Depuis sa création, et partout à travers le monde, le cinéma fait courir les foules, chacun voulant voir et s'approcher de cette *lucarne de l'infini*³, mais nulle part ailleurs qu'aux Etats-Unis le développement industriel du cinématographe a-t-il été aussi intense, et ce malgré l'émergence somme toute récente des populations orientales, et plus particulièrement de l'Inde. C'est toute la puissance du cinéma muet que de pouvoir rassembler devant une même projection des gens parlant tous une langue différente. Hollywood gardera les traces de cette narrativité imagée et sans paroles, orchestrant une symphonie de genres dans laquelle s'immiscent certains types de discours, et prenant soin d'en écarter d'autres, à travers ce « *mode de représentation institutionnel* » dont parle Noël Burch, constituant la base d'un langage cinématographique façonné dans les paramètres d'un idéal bourgeois dont la reproduction demeure constamment redéfinissable. Les codes de lecture de cette narrativité filmique sont architecturés dans une logique de la *monstration*, pour reprendre le néologisme d'André Gaudreault, qui dicte au *grand imagier*, de façon à la fois transcendante et physique, les limites à ne pas franchir dans sa reproduction du réel. De plus, l'œuvre cinématographique hollywoodienne ne peut faire l'économie d'une censure imposée, d'un cadre restrictif et limitatif, qu'on appelait autrefois le *Code Hays*, et qui aujourd'hui est remplacé par l'important et non moins controversé *Motion Picture Association of America* (MPAA). Comment alors traiter d'un sujet d'actualité brûlant comme par exemple la guerre en Irak ?

³ L'expression est de Noël Burch, *La lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, 303 pp.

Historiquement, Hollywood s'est toujours tenu à l'écart de toute controverse cinématographique en temps de guerre, et si un vent démocrate semble maintenant border la côte ouest⁴, il est à parier que cette brise ne touchera que les rives d'un pays dont le cœur demeure conservateur et surtout patriotique. La polémique autour de la légitimité du conflit irakien nous rappelle toutefois que « when the wars are indecisive like Korea or unpopular like Vietnam, the pragmatism of the industry tests the audience market before plunging into film production »⁵. L'une des hypothèses sera d'ailleurs de démontrer que l'état actuel des technologies, qui permet une accessibilité plus grande du contre-discours par l'entremise notamment du documentaire, d'Internet, et des chaînes spécialisées, fait en sorte que contrairement aux précédents conflits, dont les réalisations majeures ont été tournées *après* l'engagement des troupes sur le terrain, Hollywood n'a aujourd'hui d'autres choix que de traiter simultanément de la question, peu importe les humeurs du Pentagone.

Évidemment, certains citeront avec raison les films *MASH* (de Robert Altman, Palme d'Or en 1970 et nommé aux Oscars pour le meilleur film), ou encore *Johnny Got His Gun* (Dalton Trumbo, 1971). Ces films témoignent effectivement de l'impopularité du conflit vietnamien métaphorisé à travers ici la guerre de Corée, ou encore et toujours la Deuxième Guerre Mondiale, dont le terrain demeurera à jamais fertile pour l'exploration cinématographique des absurdités de tout conflit armé. Mais s'ils sont effectivement très critiques, ces films se refusent néanmoins d'aborder frontalement la guerre du Vietnam, et ce même si les mouvements de contestations furent probablement encore plus forts que ceux entourant la guerre en Irak de 2003. Comme le note Geneviève Bougie, « à la lumière des slogans pacifistes, les cinéastes Altman et Trumbo ont réalisé des films contre la guerre en général »⁶, reflétant du même coup l'opinion d'une large part de la société américaine de l'époque. Il eût par contre été difficile pour Hollywood de représenter une histoire critique de la guerre au Vietnam pendant la durée du conflit, et les rares films qui en ont l'audace sont au contraire « représentatifs d'une certaine idéologie hollywoodienne qui consiste à

⁴ *Hollywood s'engage contre la guerre*, #889 du Courrier International, 15/11/07.

⁵ Ernest Giglio. *Here's looking at you. Hollywood Film & Politics*, New York, Peter Lang Publishing, 2005, p. 218.

⁶ Geneviève Bougie. *La représentation cinématographique de la guerre du Vietnam par le cinéma hollywoodien de 1969 à 1993*, mémoire de maîtrise en histoire, UQÀM, 1999, p. 96.

appuyer les politiques américaines »⁷. Tant qu'il est au combat et que perdure un conflit, une aura plane au-dessus du soldat, et seul le recul ou une quelconque métaphore amènent les cinéastes à mettre en perspective ses agissements, et ce même si l'opinion publique en général affirme son désaccord quant à la pertinence de sa mission.

Le présent travail s'attardera pourtant à montrer comment ce paradigme, qui a prévalu jusqu'à la fin de la première guerre du Golfe (dont la représentation cinématographique se compte sur les doigts d'une seule main), s'effrite considérablement avec le conflit actuel, faisant d'Hollywood une vitrine incontournable aux discours politiques qui animent la société américaine sur l'épineuse question du conflit irakien et de la guerre au terrorisme. Bien entendu, Hollywood a toujours en réserve une multitude de productions exultant la toute puissance des forces spéciales en mission à travers la planète contre le terrorisme, mais de plus en plus de productions osent mettre en scène le conflit irakien d'un point de vue critique, donnant en définitive une vision globale plus démocratique du sujet. Car si la faveur populaire a glissé sous le pavé de l'administration Bush, il reste qu'un pourcentage non négligeable de la population bénéficie directement ou non d'une carrière au sein des forces armées et des industries d'armements qui les soutiennent. Nous touchons d'ailleurs ici à un paradoxe soulevé par Tocqueville, à savoir que « de toutes les armées, celles qui désirent le plus ardemment la guerre sont les armées démocratiques, et que, parmi les peuples, ceux qui aiment le plus la paix sont les peuples démocratiques »⁸. Ces paroles, le Président Eisenhower les a en quelque sorte actualisées lors de son fameux discours d'adieu le 17 Janvier 1961, où il met en garde le peuple américain des dangers que représente pour les valeurs démocratiques du pays le développement d'un complexe militaro-industriel que rien n'arrête⁹. Plus que jamais l'icône du fusil s'impose au sein d'une population morcelée quant aux modalités de son utilisation, et le propre du cinéma hollywoodien ne serait-il pas de donner à chacun d'eux le discours imagé pouvant les réconforter ou encore mieux, les unifier ? Le paysage

⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁸ Alexis De Tocqueville. *De la démocratie en Amérique II*, Paris, Folio/Gallimard, 1961, p. 365.

⁹ Voir à ce sujet l'éclairant documentaire d'Eugene Jarecki *Why We Fight* (2005, et primé la même année à Sundance), où on apprend d'ailleurs que l'expression initialement pensée par « Ike » fut bien *military-industrial-congressional complex*, et qu'il a dû au final en censurer toute une dimension...

cinématographique des années 2003 à 2008 offre un échantillonnage particulièrement diversifié sur la question, offrant d'une part bon nombre de films d'espionnage défendant ou critiquant les réalités de la lutte au terrorisme (*Five Fingers, Rendition, Syriana, Body of lies*), et cette thématique constituera d'ailleurs le sujet du premier chapitre. Les blessures physiques et psychologiques subies par le soldat lors des conflits afghan et irakien formeront quant à elles l'essentiel du second chapitre, car Hollywood a multiplié ces dernières années la mise en scène de ces drames qui rappellent les cicatrices encore visibles de la guerre du Vietnam (*Home of the Brave, In The Valley of Elah*). Certains cinéastes osent même mettre à l'écran des événements qui se sont réellement passés lors de l'invasion américaine en Irak (Brian De Palma avec son *Redacted*, Nick Broomfield avec l'excellent *Battle for Haditha*). Ils suivent quant à eux les nombreux journalistes et documentaristes qui se sont aventurés sur le terrain, et témoignent par leurs choix esthétiques des défis fictionnels provoqués par l'explosion des possibilités de raconter des histoires, et surtout de les diffuser. Ce corpus terminera la réflexion sur la censure cinématographique des années Bush, explicitant ainsi les lacunes de cette dernière à contrôler la fabrication des images en ce nouveau millénaire. Si bon nombre de films abordent des sujets qu'à d'autres époques les organes de censure auraient carrément interdits, il reste que dans bien des cas la façon de mettre en scène des idées troublantes cache en arrière-plan les artefacts d'une censure normative. D'une façon ou d'une autre, ce n'est pas tant l'événement isolé de certaines productions qui pique la curiosité du chercheur, mais bien le nombre exponentiel de productions touchant la question épineuse du terrorisme et de la guerre en Irak, et ce peu importent les orientations idéologiques des cinéastes. L'état de guerre permanente dans lequel les Etats-Unis s'enlisent serait-il profitable à l'industrie cinématographique ?

Chapitre I

1.1 Censure répressive ou système de normalisation ?

La menace terroriste a aujourd'hui remplacé la menace soviétique dans le corpus des discours qui émanent des politiques officielles américaines sur la question de la sécurité nationale (bien que ci et là le vieux modèle qui a prévalu pendant si longtemps peut toujours refaire surface!). Cette tendance s'articule évidemment dans les matériaux qui sortent des grands studios hollywoodiens, dont les images « donnent à l'idéologie sécuritaire un caractère d'évidence »¹⁰, faisant de ce cinéma un genre qui tend à élargir ses horizons. Les événements de 2001 ont ainsi forcé la recentralisation du discours hollywoodien autour de cet axe idéologique prôné par l'administration Bush, mais « le pouvoir cinématographique a acquis une telle ampleur qu'il n'est plus contrôlable comme par le passé »¹¹, et si la mise en marché de plusieurs productions s'est vue différée (*The Sum of all Fears*, 2002, prévu initialement pour 2001, et *Buffalo Soldiers*, dont la sortie prévue à l'automne 2001 s'est vue reportée... à l'été 2003 !), il reste que la question se pose à savoir qui de l'opinion publique ou de l'entourage présidentiel exerce le plus d'influence sur les grands studios américains. Les studios peuvent à tout moment bloquer la sortie d'un film, en refaire le montage (comme ce fut le cas pour *Black Hawk Down* en 2001) ou carrément le mettre aux poubelles ! L'histoire cinématographique américaine regorge de ces productions tronquées et subtilisées aux mains de leurs auteurs afin de les transformer souvent en une œuvre mièvre qui s'assure de ne choquer personne. Néanmoins, n'en déplaisent aux faucons de l'administration Bush, toute tentative de faire des années post-2001 une ère de terreur pour les cinéastes non-conformistes s'avère caduque. Bien sûr, ça et là, certains films peuvent subir les contrecoups d'une situation politique exceptionnelle, et voir ainsi leur mise en marché remise ou même annulée. Il reste que nous chercherons plutôt à montrer comment le système cinématographique américain agit davantage comme un grand panoptique de normalisation des discours, imprimant à travers

¹⁰ Jean-Michel Valentin. *Hollywood, le Pentagone et Washington*, Paris, Éditions Autrement, 2003, p. 169.

¹¹ *Ibid.*, p. 138.

l'imaginaire réifié de la lentille les questionnements existentiels d'une nation en constante évolution. La représentation cinématographique de la guerre au terrorisme, et celle encore plus controversée de la guerre en Irak, nous semble a priori très intéressante comme fin d'analyse puisqu'elle implique directement la mise en images des organes et institutions politiques des États-Unis. Si la sauvegarde des idéaux démocratiques implique nécessairement un discours médiatique pluraliste et ouvert, il en va de même avec les idées qui survolent l'univers du septième art aux États-Unis, et c'est pourquoi nous nous proposons d'en dessiner les contours sur une question aussi fondamentale que la guerre qui sévit présentement.

La question originale du mémoire cherche à déterminer comment s'exprime la censure cinématographique dans un pays aux valeurs démocratiques comme les États-Unis, et plus encore sur un sujet concernant directement celles-ci, à savoir l'implication dans une guerre. En effet, si dans les régimes totalitaires, la production audio-visuelle « est directement liée à l'histoire des institutions politiques »¹², il en va tout autrement dans nos régimes pluralistes, rendant difficile l'explication des multiples facettes du phénomène des interdits au cinéma. Il existe bien une *histoire* de la censure cinématographique aux États-Unis, qui se manifeste par exemple à travers les polémiques soulevées par l'application du *Code Hays*, jusqu'à celles que génèrent aujourd'hui le controversé *Motion Picture Association of America* (MPAA), que dirigea pendant plus de trois décennies Jack Valenti. Cet ancien conseiller spécial du Président Lyndon Johnson a tissé d'étroits liens avec la Maison-Blanche dont l'ombre peut recouvrir bien des discours dans le milieu cinématographique hollywoodien. Ces pratiques censoriales, instaurées par l'industrie pour contrôler les films qui sortent de ses studios, constituent une sorte de mécanisme d'autodéfense face aux multiples pressions qu'exercent différents groupes de citoyens souvent politiquement représentés. À travers le vingtième siècle, plusieurs films se sont ainsi vus attaqués en justice, pour chaque fois bénéficier du statut de la libre expression que leur confère le Premier Amendement de la Constitution américaine. Les appels en Cour Suprême sont si fréquents que, depuis le milieu des années 60, les neufs juges qui y siègent

¹² Michèle Lagny. *De l'Histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 206.

bénéficient d'une salle de projection privée pour statuer sur des films essentiellement considérés comme obscènes. Les mœurs ont finalement eu raison du Premier Amendement, en ce sens qu'ils ont forcé l'établissement d'une cote spéciale (X) pour les films jugés pour adultes, amenant progressivement, comme le note Justin Wyatt, une séparation complète entre l'industrie de la pornographie et celle du cinéma: « confusion over the meaning of the X rating within the film industry furthered the separation of the X movie from mainstream studio production »¹³. Si la pudeur américaine a depuis toujours soulevé les passions, les récentes tragédies comme la tuerie de Columbine ont toutefois accentué l'image négative projetée par le cinéma, et par défaut tout l'univers des mass médias, quant à la banalisation de la violence. Le développement des jeux vidéo n'est certainement pas étranger à cette réalité, et l'hyper violence qui les anime souvent aide le spectateur à élargir ses frontières du visuellement acceptable. Laissons à d'autres le soin d'étudier les liens potentiels entre la violence à la télévision versus celle qui sévit dans la réalité, et considérons seulement l'idée rapportée par Gérard Boulet dans son ouvrage *De la conception des artefacts scénarisés* quand il dit que « l'exocentrement marqué devant l'image demeure, dans notre civilisation, un phénomène frappé d'interdit, et c'est parce que les enfants sont plus susceptibles que les adultes d'atteindre de hauts degrés de dépossession que nos dispositifs institutionnels les plus puissants surveillent étroitement les productions imagées qui pourraient engendrer de tels écarts ontologiques »¹⁴. Il est à ce sujet intéressant de constater qu'un nouvel acteur a récemment fait son entrée dans le monde de la censure, soit la *Federal Trade Commission* (FTC), chargée d'étudier, voire d'encadrer les plans de marketing des studios, afin principalement de restreindre le ciblage délibéré des enfants et des adolescents. Malgré tout, ces contraintes n'invalident nullement l'hypothèse avancée par Olivier Caïra dans son livre *Hollywood face à la censure*, à savoir que « l'industrie est somme toute peu sensible aux obligations qu'on lui impose, dès lors qu'elle demeure maîtresse du système de contrôle »¹⁵. Historiquement, les différents organismes de censure fonctionnent aux Etats-Unis à l'image d'un immense *panoptique*, restreignant d'une part le potentiel des

¹³ Justin Wyatt. *The stigma of X*, in Bernstein, Matthew, *Controlling Hollywood, censorship and Regulation in the Studio Era*, New Jersey, Rutgers University Press, 1999, p. 243.

¹⁴ Gérard Boulet. *De la conception des artefacts scénarisés*, Montréal, Les productions « La Lampe Allumée », 2001, p. 37.

¹⁵ Olivier Caïra. *Hollywood face à la censure*, Paris, Éditions CNRS, 2005, p. 246.

productions cinématographiques, mais aussi et surtout leur diffusion à l'échelle du pays. Tous les films sont vus, mais personne ne sait qui voit les films¹⁶, et les censeurs peuvent arbitrairement décider du destin économique d'un film, et venir contrecarrer les plans artistiques d'un réalisateur dont le contrat stipulerait qu'il doit finaliser son oeuvre avec l'aval du bureau de censure, et sans restriction quant à l'âge des spectateurs. « Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt »¹⁷, désindividualisant un pouvoir discrétionnaire dont on ne peut focaliser l'image sur une seule personne. Le MPAA peut même se targuer de laisser toutes les libertés aux réalisateurs, pourvu que ceux-ci et leurs producteurs acceptent de porter l'infâme sceau « 18ans+ » leur fermant les portes d'un marché essentiellement contrôlé par ... le MPAA !

Étonnamment, le premier niveau de la censure ne s'exerce pas par les censeurs eux-mêmes, mais bien par la logique de la performance qui prévaut dans cette industrie onéreuse. « Le public américain est un public d'adolescent »¹⁸, et si les statistiques semblent de plus en plus atténuer cette affirmation, il reste que les grands studios préfèrent des productions accessibles pour ces grands clients de matériaux cinématographiques. Et comme l'industrie du jeu vidéo monopolise de plus en plus ce secteur clé de la consommation aux Etats-Unis, les réalisateurs et leurs équipes rivalisent d'ingéniosité pour conserver l'intérêt des jeunes américains. Le système actuel repose sur une logique des cotations devant servir à informer les parents quant à la nature des œuvres visionnées par leurs enfants, mais son application demeure à la discrétion des propriétaires de salles de cinéma... Un film qui n'obtient pas l'aval du MPAA quant à la cote qu'il souhaite obtenir peut par contre retourner en salle de montage afin de retoucher les scènes qui l'empêchent de viser un large public. Évidemment, les cinéastes indépendants peuvent toujours s'en remettre aux réseaux de distribution et de diffusion fonctionnant sans système de classification. La vie de ces œuvres n'en devient que plus précaire, car elles sont condamnées à circuler uniquement dans les festivals et les rares milieux urbains où des salles indépendantes mettent à l'affiche un cinéma anticonformiste aux règles de

¹⁶ À ce sujet voir l'excellent documentaire *This film is not yet rated* (2006-Kirby Dick), qui tente de décrypter l'organigramme du bureau de censure du MPAA dont l'identité demeure secrète.

¹⁷ Michel Foucault. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 202.

¹⁸ Joël Augros. *L'argent d'Hollywood*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 212.

bienséance hollywoodienne. L'institutionnalisation de la censure par le MPAA donne en apparence raison à Adorno en ce sens que « celui qui ne s'adapte pas est frappé d'impuissance économique; celle-ci trouvera son prolongement dans l'impuissance spirituelle du marginal. Exclu de l'industrie, ce dernier se laissera facilement convaincre de son insuffisance »¹⁹. À lui seul Michael Moore peut fortement ébranler ces propos, et nous montrer que des idées contestatrices peuvent franchir les barrières de la répression idéologique, et s'assurer une vitrine dont la superficie ne cesse de s'agrandir. Toutefois, toutes les œuvres de fiction qui seront étudiées dans ce mémoire ont comme toile de fond la guerre, et d'emblée elles se méritent un « R » (interdit aux adolescents sans la présence d'un adulte) dans le système de cotation américaine, les reléguant loin au box-office... Parfois leur vie cinématographique s'avère même plus rentable à l'extérieur des Etats-Unis, où bien souvent la cote laisse plus de souplesse quant à la mise en marché des films, soulignant du coup l'aspect culturel d'une telle question.

Hollywood est toujours à l'affût pour récupérer à sa solde des discours subversifs dont l'essence se voit filtrée de tous ses éléments corrosifs, et « face au diktat du marché, le spectateur contemporain n'acquiert sa liberté qu'en utilisant sa singularité fondamentale au service de lectures volontairement résistantes, identifiant et/ou rejetant l'idéologie émanant des dispositifs institutionnels de diffusions »²⁰. Serait-ce à dire que le consommateur d'œuvres cinématographiques est forcément prisonnier de l'opposition entre soumission et résistance ? Et comment peut-il véritablement faire la distinction entre l'un et l'autre, puisqu'il est d'abord soumis à la représentation médiatique de l'œuvre ? La diffusion événementielle de certaines créations par les réseaux de publicité fait en sorte que le spectateur se fabrique une projection imaginaire du film avant même d'avoir mis les pieds au cinéma. La mise en marché des films, sur laquelle la FTC pose depuis peu son œil inquisiteur, entraîne donc une réduction considérable des productions portant la cote « R », reléguant automatiquement tout discours sur la guerre dans une catégorie bien à l'écart. Comme « le contrôle du marketing repose sur l'idée que la cote reflète le contenu des

¹⁹ Theodor Adorno et Max Horkheimer. *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 142.

²⁰ Laurence Alfonsi. La censure par le marché cinématographique, *Champs Visuels*, #11, Octobre 1998, *L'image empêchée. Du côté de la censure*, p. 43.

films »²¹, il en résulte une sorte de construction hybride entre l'autorégulation propre à l'industrie d'une part, et les mesures institutionnelles entourant les plans de marketing de l'autre. Si cette machine censoriale peut bel et bien aseptiser une partie des discours à l'entrée des portes du marché cinématographique, il reste que la force inhérente au jeu de l'offre et de la demande permet quelques intrusions forcées dans le monde de la fiction. Et ces idées, que le pouvoir se passerait bien souvent de voir représentées en images, circulent ainsi à travers les réseaux de communication, prenant corps et acquérant une réelle crédibilité de par leur répétition ininterrompue. Les rapports de domination sont donc omniprésents dans le milieu des images animées, et toute recherche se penchant uniquement sur les origines de la censure nous conduira dans une impasse, car c'est davantage « sur la fabrication des sujets plutôt que la genèse du souverain »²² qu'il faut s'attarder, et chercher à travers le paysage cinématographique dans son ensemble s'il existe des règles qui expliquent la prolifération ou la retenue de certains discours.

Si la logique de la performance prévaut dans une majorité de cas, c'est donc au niveau de l'écriture scénaristique que s'enregistre le processus qui conduit à censurer certaines idées au profit d'un discours rassembleur. Les modèles qui occupent les esprits créateurs en Occident sont en général inspirés par la structure des contes de fées, et comme nous le mentionne Gérard Boulet, « découvrir la quête primordiale du sujet-chevalier nous permet de mettre à jour le projet fondamental qui anime secrètement le sujet-créateur »²³. Comment celui-ci représente-t-il les différents personnages qui s'affichent dans son film, et quel rôle donne-t-il à tous les artefacts de notre collectivité, à ces « fonctions transcendantes d'emblée pétrifiées dans l'organisation sociale »²⁴ tels la justice et les différents organes du pouvoir ? La censure peut aisément s'exprimer par un discours que dit ou *ne dit pas* un organe institutionnel qui pourtant le devrait, ou par un choix qu'effectue le héros dans une situation critique (par exemple, dans plusieurs films le soldat

²¹ Olivier Caïra. *Hollywood face à la censure*, Paris, Éditions CNRS, 2005, p. 244.

²² Michel Foucault. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France. 1976*. Paris, Gallimard, 1997, p. 39.

²³ Gérard Boulet. *De la conception des artefacts scénarisés*, Montréal, Les productions « La Lampe Allumée », 2001, p. 39.

²⁴ *Ibid.*, p. 51.

de retour au pays après un contrat en Irak jongle avec l'idée tentatrice de désertir vers le Canada ou le Mexique afin d'éviter un rappel. À chaque fois il résiste, et affronte fièrement son destin, et du même coup celui des Etats-Unis (*Stop-loss, The Lucky Ones*). Le mythe de la frontière peut ainsi s'incarner physiquement dans de nombreuses productions, et c'est l'un des thèmes que nous développerons davantage dans ce mémoire. La déconstruction en unités narratives distinctes d'un film nous permet ainsi de non seulement identifier les éléments qui en composent la structure, mais elle stimule également la lecture d'un contre discours qui bien souvent n'apparaît pas en première vue. Car le sens d'une phrase récitée par un personnage peut aisément s'infirmer par les éléments qui composent le plan ou la séquence dans laquelle elle prend place.

Qu'elle provienne d'instances supérieures ou qu'elle se profile dans l'acte d'écrire, la censure est omniprésente dans le paysage cinématographique contemporain des Etats-Unis. Et si le grand panoptique érigé par le MPAA laisse parfois planer le doute quant à la liberté d'expression, il reste qu'en général les productions indépendantes réussissent à se frayer un chemin, et « c'est donc dans l'ensemble des normes qui régissent, dans un pays, la circulation des moyens d'expression qu'il faut replacer les formes particulières que revêt la censure cinématographique »²⁵. De plus, traiter d'un sujet comme la représentation de la guerre en Irak à travers le cinéma américain nous force d'emblée à accepter une inévitable censure *géographique* : c'est-à-dire que les films choisis ne seront pas nécessairement disponibles dans tous les clubs vidéos, et qu'une recherche honnête en ce sens nous incite à se diriger vers des endroits spécialisés, ou à commander par Internet du matériel introuvable autrement. Un tel travail ne pourra également se faire sans l'apport incommensurable des documentaristes américains dans la recherche de la vérité sur les origines du conflit irakien. En effet, comme le paysage médiatique américain ne prêche pas toujours par une très grande diversité d'opinions sur les réalités de cette guerre, le documentaire offre souvent une vitrine beaucoup plus complexe et nuancée de la situation. La télévision peut certainement laisser ci et là une circulation d'idées qui vont à contre courant, mais il reste qu'elle fait du spectateur un personnage actif, mu par son pouvoir de

²⁵ Michèle Lagny. *De l'Histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 209.

zapper, et « depuis que la balle est dans le camp du téléspectateur, celui-ci se venge de son ex-passivité en exagérant le fonctionnement normal de la télé, fonctionnement qui consiste à tout interrompre (les gens, les programmes) au nom d'impératifs supérieurs »²⁶. L'objet cinéma découle au contraire d'un choix unique du spectateur : du moment que la projection commence, il lui est soumis, prisonnier de la caverne il n'a d'autre possibilité que de laisser s'animer les images et d'attendre la fin du générique pour exprimer les émotions ressenties. Et la quantité de productions documentaires sur la question irakienne ne nous laisse de toute façon d'autre choix que de s'y intéresser non seulement comme source d'informations et de références, mais souvent comme source esthétique pour un certain type de fiction (le films *Redacted* que nous analyserons dans la troisième partie du mémoire est largement filmé comme un documentaire).

Comment les images, les idées, et les multiples discours qui sillonnent une oeuvre quelconque se frayent-elles un chemin jusqu'au cerveau du spectateur ? Jusqu'à quel point celui-ci est-il en mesure de faire le tri des innombrables chemins sur lesquels s'aventure le récit qu'il a choisi de regarder ? Il est trop difficile pour le présent travail de s'engager sur la route sinueuse des théories de la réceptivité, et nous devons nous contenter d'outils quantitatifs comme le succès relatif d'une production ou la répétition de certains thèmes pour appuyer l'importance d'un discours par rapport à un autre. Néanmoins, il faut retenir que le spectateur n'est pas habilité à départager les discours qui s'entremêlent dans une œuvre, ne serait-ce qu'en raison de la vitesse à laquelle déferlent les images, et de l'impossibilité à revenir en arrière une fois la projection commencée (si l'on fait abstraction, bien sûr, d'un visionnement en vidéo). L'individu qui visionne une œuvre cinématographique s'apparente au *stultus*, tel que défini par Sénèque et repris par Foucault dans *L'herméneutique du sujet*, en ce sens qu'il est celui « ouvert à tous les vents des représentations extérieures et qui n'est pas ensuite capable, une fois qu'elles sont entrées dans son esprit, de faire le partage, la *discriminatio* entre ce qui est le contenu de ces représentations et les éléments que nous appellerions, si vous voulez, subjectifs, qui

²⁶ Serge Daney. *Le salaire du zappeur*, Paris, Éditions Ramsay, 1988, p. 28.

viennent se mêler à lui ».²⁷ Le spectateur est privé d'une véritable connexion à lui-même, il est au contraire à la merci de la représentation du réel à laquelle il assiste, et ne peut philosopher librement, dialoguer avec son interlocuteur. Le cinématographe est une sorte de grand rhétoricien, s'amusant de la force d'attraction et de persuasion que lui donne l'éloquence de ses moyens techniques pour raconter des histoires. D'où l'utilité de parfois s'appropriier les instruments de l'analyse du discours pour évaluer, dans la mesure du possible, les traces de l'énonciation, les imperceptibles résidus de la construction narrative du film laissés de côté par l'impression de réalité que procure la magie de la projection. Car cette « illusion de présent que procure la vision du plan n'est donc, en définitive, qu'un simulacre de présent »²⁸, et derrière le spectacle que dirige le *monstrateur* se profile l'univers extra-diégétique, sur lequel la caméra ne porte un œil que dans la mesure où on lui permet de s'incruster sur les lieux du tournage, sans pour autant lui donner droit de cité lors du montage. Départager le récit de l'enveloppe dans laquelle il est cacheté : voilà donc pour le chercheur la clef qui lui permettra de passer au second stade de l'analyse filmique en intégrant les coordonnées intratextuelles qui jalonnent l'œuvre choisie. Un tel travail nécessite bien entendu un découpage serré du film, car au-delà de la simple étude d'éléments externes concernant sa fabrication, c'est plus sur le produit lui-même et son contenu que doit se porter l'œil s'il veut percevoir les subtilités langagières du cinématographe. Un plan peut bien souvent en dire davantage qu'une séquence de plusieurs minutes sur la nature de certains discours qui transparaissent à l'écran. Plusieurs visionnements sont indispensables pour décrypter l'interdiscours qui surgit derrière le point de vue en apparence unifié du film. Même s'il prétend posséder un langage lui étant propre, le cinématographe emploie également les mots pour expliciter ses images, et du coup un dialogue s'amorce forcément entre les sources énonciatrices et ses destinataires, bien que ceux-ci soient a priori défavorisés pour bien en saisir toute la portée. En s'attardant sur une période précise, il est possible de visionner une vaste quantité de films, pour ensuite trouver différentes thématiques récurrentes, et délimiter par une sorte d'entonnoir lesquels représentent le mieux les questions préalablement soulevées. Rien n'empêche non plus le

²⁷ Michel Foucault. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*. Paris, Gallimard, 2001, p. 127.

²⁸ André Gaudreault. *Du littéraire au filmique*, Paris, Les Éditions Nathan/Armand Colin, 1999, p. 105.

chercheur d'appuyer certaines analyses sur une production par des scènes étudiées sur une autre, tant et aussi longtemps que celles-ci viennent appuyer ou infirmer les hypothèses posées. Sur une question aussi sensible que la censure dans les productions cinématographiques américaines entre 2003 et 2008, se pourrait-il « qu'en analysant les discours eux-mêmes, on voit se desserrer l'étreinte des mots et des choses, et se dégager un ensemble de règles propres à la pratiques discursive »²⁹ ?

La présentation publique de ces productions cinématographiques devient donc un événement politique en soi, et l'impossibilité pour les producteurs de trouver des salles de cinémas ayant l'audace de les diffuser confirme l'existence d'une censure qui restreint le potentiel dérangeant de ces films. Bien qu'omniprésente dans la société américaine, la censure cinématographique n'existe pas véritablement; il faut en dessiner les contours et les limites pour saisir la lumière qui traverse le filtre de la caméra. L'inventaire et l'analyse des films portant sur la présente guerre menée par les Etats-Unis permettront de tenter une réponse à la question posée par ce mémoire, à savoir si la censure cinématographique aux Etats-Unis fonctionne comme un système de répression ou plutôt comme un pouvoir de normalisation des discours.

1.2 : La CIA ou le décor imagé d'une institution sur la sellette

Il est difficile de traiter directement de l'armée américaine dans une production cinématographique étant donné l'étroite collaboration que doit entretenir l'équipe du tournage avec les autorités du Pentagone. Cette réalité s'exacerbe lorsqu'une situation conflictuelle comme celle du 11 septembre éclate. Il n'est pas étonnant non plus de constater que des films comme *Rambo* et *Die Hard* furent parmi les plus demandés dans les vidéoclubs au lendemain du 11 septembre ! (selon l'édition du 3 octobre 2001 du *Washington Post*). L'Amérique avait besoin de se nourrir des grands héros qui ont traversé l'écran par le passé. Aussi, c'est dans ces moments névralgiques où les cas de censure « répressive » sont les plus susceptibles de se produire, et le film *Buffalo Soldiers* (Gregor

²⁹ Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 66.

Jordan, 2001) en est un bon exemple. Le film de Jordan s'est rapidement vu catalogué comme anti-Américain, et ce même s'il relate sur un ton satyrique des événements entourant la chute du mur de Berlin, alors qu'on y voit des soldats américains corrompus, drogués et désabusés face à l'ennui régnant sur leur base. *Buffalo Soldiers* devait au départ sortir à l'automne 2001, mais « as America mourned the events of 11 September and prepared to wage war in Irak, tests screenings indicated that audiences would not be receptive to the movie's warts-and-all account of US military corruption at a West German base in the late 1980s »³⁰. Le film prendra finalement l'affiche à l'été 2003, à un moment où la faveur populaire commençait à être sérieusement compromise pour l'administration Bush. Dès lors le « timing » devenait plus propice pour sortir un film qui relatait les frasques d'une armée d'occupation, et pourtant *Buffalo Soldiers* ne connût pas une carrière à la hauteur des attentes initiales, boudé en partie par le sentiment patriotique dont il n'exalte pas les vertus, mais aussi par le caractère trop ludique de ses personnages à l'heure où les premiers scandales de torture et d'abus de pouvoir commençaient à défrayer les manchettes aux Etats-Unis. Mais surtout, la jeune carrière de Gregor Jordan s'est rapidement embrayée dans un pays où « face à un monde menaçant tel qu'il est conçu dans l'imaginaire collectif, la réponse première à apporter pour faire cesser le danger était la riposte militaire »³¹. *Buffalo Soldiers* n'est certainement pas le premier ni encore le dernier film à rester sur les tablettes, victime de circonstances historiques défavorables à sa mise en marché, mais il représente bien un de ces rares cas de censure « répressive » où une production est carrément laissée sur les tablettes sans même pouvoir espérer en changer certaines scènes et espérer une vie marchande normale !

Si certains films peuvent être catalogués comme contraire aux idéaux du moment, d'autres peuvent par contre bénéficier d'une valeur ajoutée quant à leur sortie sur les écrans américains et ceux du reste du monde. Et rien n'empêche les producteurs de retravailler certaines parties d'un film devant prochainement sortir à la lumière d'événements qui frappent l'imaginaire, auxquels cas on peut également appliquer le concept de censure

³⁰ Guy Westwell. *Sight & Sound*, # XIII :8, Août 2003, p. 41.

³¹ Pierre-Yves Champenois. *Le Néoconservatisme : de Washington à Hollywood ?* Paris, Éditions Mare & Martin, 2007, p. 163.

répressive, du moins pour certaines personnes impliquées. C'est le cas avec le film de Ridley Scott *Black Hawk Down* (2001) qui se penche sur la tentative ratée des Américains pour arrêter le général Aïdid à Mogadiscio en Somalie en 1993, et où 17 soldats américains des forces spéciales furent tués en plein centre-ville de la capitale soudanaise. Il apparaît évident que le montage final a été retravaillé par son réalisateur avant sa sortie très attendue en décembre 2001, à la veille de la campagne militaire américaine en Afghanistan. Comme le mentionnait en 2002 un des acteurs du film, Brendan Sexton, opposant à la guerre : "As we moved closer to actually filming the script, the script moved further and further away from the little that existed of its questioning character"³². Le film devient davantage une apologie de la bravoure du soldat américain, et une sorte de préparation psychologique aux combats urbains, nouvelle réalité de cette guerre au terrorisme dans laquelle les Etats-Unis s'engageaient à l'automne 2001 et pour laquelle ils devaient accepter la perte éventuelle de nombreux soldats. Non seulement le vice-président Cheney et le secrétaire à la défense Donald Rumsfeld ont assisté à la première du film à Washington, mais une projection du film fut également organisée pour les militaires américains participant à l'assaut contre la ville de Falloudja en 2004³³. Bien que *Black Hawk Down* relate l'histoire de la mort de plusieurs soldats, il met l'accent sur les pertes subies de l'ennemi (1200 morts somaliens pour 17 morts américains...), mais surtout il idéalise le courage et la valeur du sacrifice de ces soldats des forces spéciales, prouvant que la supériorité de l'armée est sans équivoque, et que « comme le soldat est issu de la famille américaine, qui elle-même constitue la cellule de base de la cohésion sociétale, protéger le soldat revient à protéger la société et le regard qu'elle porte sur elle-même »³⁴. C'est donc par le montage que *Black Hawk Down* se transforme en un véritable exercice de propagande, et peu importe de connaître les liens potentiels entre les têtes d'affiche de la Maison Blanche et le réalisateur Ridley Scott³⁵, il

³² Brendan Sexton. <http://www.counterpunch.org/sextont.html>, march 1, 2002.

³³ Assaut difficile et dont les images ont été pour la plupart censurées. Voir néanmoins le documentaire de Ian Olds et Garrett Scott *Occupation : Dreamland* (2005) qui suit une division d'infanterie américaine dans les semaines de siège précédant l'assaut final de la ville.

³⁴ Pierre-Yves Champenois. *Le Néoconservatisme : de Washington à Hollywood* ? Paris, Éditions Mare & Martin, 2007, p. 40.

³⁵ Le 17 octobre 2001, les éminences grises de Washington organisèrent, en collaboration avec l'*Institute of Creative Technologies*, une rencontre avec une quarantaine de producteurs et réalisateurs de cinéma et de télévision. Si aucune transcription n'existe sur la teneur de ces

reste qu'au final le spectateur assiste au cadrage aseptisé d'une réalité beaucoup plus complexe à saisir. Il est donc difficile de bien déterminer la ligne de partage entre censure et propagande, et contrairement par exemple à *Buffalo Soldiers*, ici seulement certaines scènes ont été supprimées afin de satisfaire les exigences idéologiques du moment (entre autres une scène où était explicitée la problématique très courante du *friendly fire*, ce qui aurait pu jeter une ombre sur le travail de l'armée). Ainsi, *Black Hawk Down* n'est certainement pas une commande du Pentagone ou de la Maison Blanche suite aux événements du 11 septembre (sa production et son tournage étant antérieurs à septembre 2001), mais il devient un instrument de la politique guerrière américaine par le montage final qu'ont bien voulu lui donner son réalisateur, et surtout ses producteurs. Car depuis longtemps « les stratèges du Pentagone ont en effet bien compris l'avantage qu'ils pouvaient tirer du septième art et de sa capacité de pénétration des mentalités »³⁶, et *Black Hawk Down* ayant bénéficié d'une aide exceptionnelle pour son tournage, les circonstances historiques en faisaient automatiquement une arme de « distraction massive » pour reprendre l'expression de Matthew Fraser³⁷. Lors de la seconde guerre mondiale, les « blockbusters bombs », qui pouvaient atteindre jusqu'à 4000 livres, étaient larguées sur les villes allemandes par l'aviation anglaise. Aujourd'hui, les blockbusters sont des monstres du septième art qu'Hollywood lâche aux quatre coins du monde, et l'origine militaire de cette appellation n'a peut-être pas complètement perdu son sens...

Buffalo Soldiers et *Black Hawk Down* ne sont en définitive que tributaires d'une situation politique exceptionnelle, avec comme constat un échec total pour le premier et une sortie fracassante et hautement médiatisée pour le second. Il convient maintenant de s'attaquer à des films tournés après le 11 septembre pour déterminer si réellement le propre du cinéma américain serait « de produire de nouveaux mythes fondateurs, des schémas

discussions, il reste que l'objet porta sur le rôle à jouer pour les géants de l'audiovisuel américain en ces jours où l'Amérique était attaquée.

³⁶ Erwan Benezet et Barthélémy Courmont. *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 92.

³⁷ Matthew Fraser. *Les armes de distraction massive ou l'impérialisme culturel américain*. Montréal, Les Éditions Hurtubise, 2004, 363 p.

d'organisation acceptables, donc désirables par tous»³⁸. À l'heure de la guerre au terrorisme, le film d'espionnage demeure une terre fertile pour valider la pertinence de la citation de Jean-Michel Frodon. Il emprunte les codes du film d'action traditionnel pour les réactualiser au contexte post 11 septembre 2001, et ainsi constituer un genre hybride que l'on pourrait qualifier de thriller anti-terroriste³⁹. D'une part il permet d'explorer les nouveaux paradigmes constituant la lutte idéologique menée par les autorités américaines, mais aussi il pousse l'analyste à évaluer toute l'ambivalence d'un tel combat au sein d'une société qui n'a peut-être pas donné son plein aval aux expéditions militaires orchestrées par ses institutions. Les agents de la CIA sont ainsi de magnifiques personnages qui donnent quelques éléments de réponse à la question soulevée par le journaliste Tim Weiner, à savoir « comment gérer un service secret dans une démocratie censée ouverte »⁴⁰? Le cinéma hollywoodien constitue peut-être le meilleur allié pour ceux qui souhaitent garder sous clé des informations classifiées. Mais il peut dans certains cas devenir leur pire ennemi, et amener malgré lui des questions que d'aucuns préféreraient ne jamais entendre.

1.3 Fétichisme et idéalisation de la CIA au grand écran

Il y a bien sûr la série des James Bond, mais les américains ne sont jamais rassasiés, et il existe une production quasi industrielle de films d'espionnage pouvant sortir des studios d'Hollywood. Que ce soit la série des films adaptés des romans de Tom Clancy avec son héros Jack Ryan (*À la poursuite d'Octobre Rouge*, *Jeux de guerre*, et plus récemment *La somme de toutes les peurs*), celle des histoires de Jason Bourne ou encore des autres *Mission : Impossible*, les personnages de la CIA ont longtemps bénéficié d'une valeur ajoutée lorsqu'ils apparaissent sur un écran cinématographique. De plus, les prouesses techniques qu'animent les cerveaux de la science fiction ne sont pas étrangères au déferlement d'œuvres qui marient souvent les histoires d'espionnage classique à celles

³⁸ Jean-Michel Frodon. *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 110.

³⁹ Maurice Ronaï proposait déjà en 1999 l'appellation *thriller de sécurité nationale* dans un article intitulé « *Hollywood et le Pentagone coopèrent dans les effets spéciaux et les techniques de simulation* ». Article paru dans *Le Débat stratégique*, #46, septembre 1999.

⁴⁰ Tim Weiner. *Des cendres en héritage, l'histoire de la CIA*. Paris, Éditions de Fallois pour la traduction française, 2009, p. 446.

plus futuristes. Diplômés des plus grandes universités, polyglottes, sportifs accomplis et pouvant manier toute sorte d'armes, les espions de la CIA sont évidemment des archétypes de l'agent secret idéal. Mais comme le rappelait un des premiers directeurs de l'Agence, le Général Walter Bedell Smith, « nous n'arrivons pas à trouver du personnel qualifié. Ces gens-là n'existent tout simplement pas »⁴¹, et le premier problème de l'Agence est justement de recruter de nouveaux employés aptes à s'aventurer sur le terrain plutôt que de rester coincés dans des bureaux de la Virginie où sont situés les quartiers généraux de la CIA.

La guerre froide était certainement un tremplin indispensable pour justifier les actions clandestines organisées par la CIA et le gouvernement américain. De l'épisode de la Baie des cochons à la chute du mur de Berlin, la rivalité entre l'Agence et le KGB s'est jouée sur le terrain de bien des pays, alimentant nombre d'histoires romanesques qui peuplent encore l'imaginaire de bien des créateurs. Toutefois, la pertinence et l'efficacité de l'Agence ont été rudement mises à l'épreuve depuis l'effondrement du communisme, et plus encore à la suite des événements du 11 septembre. Les scandales entourant la fabrication de preuves dans le dossier sur l'Irak n'ont pas aidé à rehausser sa crédibilité, et sa représentation à l'écran s'affiche souvent en demi-teinte, quand elle n'est tout simplement pas mise au banc des accusés. Aussi, il n'est peut-être pas étonnant de voir des productions comme *Traitor* (Jeffrey Nachmanoff, 2008) ou encore *The Kingdom* (Peter Berg, 2007) prendre l'affiche. Ce sont des agents du FBI qui relayent ceux de la CIA dans ces films où le champ d'action se situe quand même au Moyen-Orient, avec comme toile de fond la lutte aux poseurs de bombes et agents corrompus de l'Agence... Le cinéma devient donc une nouvelle fois le prolongement de la frontière américaine, et les agents du FBI s'y promènent allègrement au rythme des conspirations internationales qui pèsent contre eux, soucieux de sauvegarder l'honneur national mis en péril par les ennemis de l'État et les ripoux censés les démasquer. Ainsi, comme les lois votées au Congrès sous l'ère Reagan permettent que "the FBI also is responsible for investigating acts of international terrorism against U.S. interests overseas, and returning terrorist suspects to the United States for

⁴¹ Walter Bedell Smith cité dans *CIA Support Functions : Organization and Accomplishments of the DDA-DDS Group, 1953-1956*, Vol.2, Ch.3, p. 128, déclassifié le 6 mars 2001, CIA/CREST.

trial”⁴², assisterons-nous à une restructuration complète du modèle du héros d’espionnage dans les années à venir ? Une compétition entre les différentes agences de renseignements ne profitera peut-être pas en bout de ligne au prestige de la CIA, mais à coup sûr elle fera les délices des producteurs d’Hollywood. Car comme le mentionne le tandem Benezet/Courmont, « ces films ont au moins l’intérêt de mettre en lumière, à tous les niveaux du système américain, des tensions et des fractures : entre armes, entre agences civiles et militaires, entre officiers supérieurs ou encore entre pouvoir politique et institution militaire »⁴³. Les différentes controverses dans le dossier irakien et les divergences d’opinions d’un électorat volatile et hautement influençable s’impriment ainsi à travers le discours émanant des institutions nationales. Non seulement les mésententes sont souvent flagrantes, mais le manque de communication entre des organismes veillant à la sécurité des Américains est souvent pointé du doigt (comme ce fut le cas avec le rapport final de la *Commission nationale sur les attaques terroristes sur les Etats-Unis* publié en juillet 2004, et qui dresse un portrait dévastateur sur les relations entre les diverses agences s’occupant de la sécurité nationale).

Bien conscient du problème d’image que leur réservent la télévision et le cinéma, la CIA possède, comme la plupart des institutions de défense des Etats-Unis, son propre relationniste au sein de l’industrie cinématographique. Le problème demeure que “all he has to offer filmmakers is the expertise of CIA personnel and permission to shoot at the CIA’s headquarters in Langley, Virginia⁴⁴”. Évidemment, la vue panoramique extérieure des installations de la CIA peut certainement rendre un plan ou deux plus intéressants, il reste que filmer des bureaux en Virginie ou en Californie n’a pas beaucoup d’importance... Alors qu’un tank, un avion et un sous-marin peuvent valoir leur pesant d’or, et souvent leur location entraîne une relecture scénaristique restrictive quant à leur utilisation finale dans le film en construction... Les producteurs doivent donc user de ruses diverses afin de non seulement éviter de s’adresser au Pentagone pour de l’assistance technique, mais même

⁴² <http://denver.fbi.gov/nip.htm>

⁴³ Erwan Benezet et Barthélémy Courmont. *Hollywood-Washington. Comment l’Amérique fait son cinéma*. Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 68.

⁴⁴ David L. Robb. *Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the movies*. New York, Prometheus Books, 2004, p. 149.

pour empêcher ce dernier de mettre la main sur des scénarios pouvant amener des complications au niveau du financement, car « the Pentagon regularly tracks the development of films that the Pentagon hasn't even been asked to approve »⁴⁵. Souvent les producteurs et réalisateurs sont ainsi confinés au plus grand secret dans l'élaboration d'un film, quand ils ne choisissent pas de tout simplement aller le tourner à l'extérieur où ils peuvent bénéficier d'une plus grande latitude. La mondialisation a donc une conséquence ironiquement hollywoodienne, en ce sens qu'il est maintenant plus aisé de louer du matériel militaire américain à des fins cinématographiques ailleurs qu'aux Etats-Unis !

Les nouvelles réalités de la guerre au terrorisme amènent cependant une réactualisation du mythe de l'agent secret, et c'est sur le terrain miné du Moyen-Orient que s'aventurent maintenant les caméras d'Hollywood (et dans la plupart des films étudiés, c'est au Maroc que sont implantées les tentes du tournage...). Si le nouvel ennemi croit en un Dieu que bien des productions stigmatisent, il reste que cette croyance n'a d'égal que dans la vénération des outils et armements technologiques mis entre les mains de nos pourfendeurs de civilisation. « Le mythe agit en produisant du lien social et les représentations cinématographiques en sont l'émanation »⁴⁶, faisant du fétichisme de la puissance des Etats-Unis un constat dont rien ne peut venir entacher la pérennité. La propagande américaine au temps de la guerre froide voyait l'ennemi à travers les étoiles, alors qu'aujourd'hui on le suppose terrer dans des cavernes du Moyen-Âge... Cette tendance s'exprime parfaitement dès la deuxième scène du film de Ridley Scott *Body of lies*, alors que le personnage de Hoffman, haut gradé de la CIA, expose les réalités de la guerre au terrorisme à des élus dans les bureaux de la CIA en Virginie :

"Now, you see, because our enemy has realized that they are fighting guys from the future. Now, it is brilliant as it is infuriating. If you live like it's the past, and you behave like it's the past then guys from the future find it very hard to see you. If you throw away your cell phone, shut down your e-mail, pass all your instructions face-to-face, hand-to-hand, turn your back on

⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁶ Frédéric Gimello-Mesplomb. *Le cinéma des années Reagan*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, p. 25.

technology and just disappear into the crowd. No flags, no uniforms. You got your basic grunts on the ground there.”(scène 2)⁴⁷

Rapidement le spectateur est placé dans la position des élus qui écoutent le discours d’Hoffman, plutôt que dans celle encore nébuleuse où se trouve l’agent spécial Ferris interprété par Di Caprio. On expose d’abord les caractéristiques du nouvel ennemi pour ensuite mieux identifier les moyens de le combattre. Le boulot d’Hoffman est donc essentiellement économique, en ce sens que le travail accompli par ses agents sur le terrain n’est qu’un rouage de la machine à laquelle il appartient. Son appréciation de l’ennemi « lui donne pour tâche l’analyse d’un comportement humain et de la rationalité interne de ce comportement humain »⁴⁸, sans jamais mettre en cause les présupposés qui enveloppent son raisonnement, et surtout sans jamais douter de la supériorité inhérente du système pour lequel il déploie tant d’efforts et d’acharnements. Tout au long du film les doutes assaillent davantage Ferris qu’Hoffman, et si d’emblée la logique voudrait que le spectateur s’identifie d’abord au jeune Di Caprio, c’est plutôt le bedonnant Russell Crowe qui représente l’américain typique. Son univers s’apparente à celui des jeux vidéo, et il contrôle les missions de Ferris à partir du poste de commande de la CIA en Virginie, se contentant de suivre par satellite ses déplacements et de dicter par téléphone ses instructions. Ainsi, quand Ferris se fait l’allié d’un Irakien pouvant le mettre sur la piste du terroriste recherché et qu’il demande à Hoffman l’autorisation de le faire entrer aux Etats-Unis pour sa protection, celui-ci lui répond négativement:

“Because you do know we’re at war, right ? Your friend, who you must have had some intense cross-cultural eye contact with, was a terrorist a-hole, who turned out to be a coward who wanted to go to Disneyland.” (scène 5)

Et quand un peu avant, Ferris lui mentionne que son allié se fera tuer s’il retourne dans les rues irakiennes, Hoffman lui dit :

⁴⁷ Nous avons ajouté en annexe un résumé des sept principaux films analysés pour ce mémoire.

⁴⁸ Michel Foucault. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*. Paris, Gallimard, 2004, p. 229.

“Yep. And if they do, that’s all right because we can be there to see who pulls the trigger.” (scène 4)

L’individu n’est ainsi rien d’autre que l’instrumentalisation humaine des méthodes utilisées pour parvenir à mettre la main sur l’objet final, dans ce cas le terroriste qui frappe l’Europe et menace de s’attaquer à l’Amérique sous peu (Al-Saleem, copie carbone d’Oussama Ben Laden). Si la perte de Ferris peut embêter Hoffman d’un point de vue stratégique et temporel (car il faut du temps pour former de bons agents), celle de l’Irakien ne lui cause absolument aucun problème, au contraire elle peut même être souhaitable. Ainsi, « le contrôle de la société sur les individus ne s’effectue pas seulement par la conscience ou par l’idéologie, mais aussi dans le corps et avec le corps »⁴⁹, et dans cette optique Hoffman constitue véritablement le personnage qui détient les rênes de *Body of lies*. C’est lui le véritable homme-orchestre, et sa désinvolture ne fait qu’accentuer le sentiment de normalité qui accompagne le spectateur dans le déploiement des outils hyper sophistiqués mis à sa disposition. Le fétichisme de la toute-puissance américaine s’exprime à travers les gadgets qui environnent son travail, et ses apparitions ne sont conditionnelles qu’à une utilité performative en lien avec le boulot accompli par Ferris sur le terrain. Et malgré tout le détachement que ce dernier voudrait bien avoir, jamais il ne peut s’affranchir complètement de son assujettissement à l’égard d’Hoffman sans remettre complètement en question son appartenance à la CIA (ce qu’il prétendra faire au final). À chaque fois qu’il fait mine d’agir à sa guise, son patron réussit à lui faire entendre raison à travers une mise en scène qui le surprend et lui confirme la suprématie tactique de son supérieur hiérarchique. Les interventions d’Hoffman ont ainsi une valeur pragmatique, en ce sens qu’invariablement elles ont pour but de diriger Ferris dans ce qu’il doit accomplir. Et si en analyse du discours on peut affirmer que dans une sentence pragmatique « parler, c’est donc communiquer également le fait que l’on communique, c’est intégrer dans l’énonciation la manière dont celle-ci doit être saisie par le destinataire »⁵⁰, Hoffman répond parfaitement à ce précepte dans chacune de ses apparitions à l’écran. Peu importe qu’il utilise un ton badin, didactique, autoritaire ou menaçant pour transmettre ses messages

⁴⁹ Michel Foucault. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 210.

⁵⁰ Dominique Maingueneau. *L’analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 171.

à Ferris, celui-ci finit toujours par y répondre positivement malgré les nombreuses réticences qu'il ne cesse de faire entendre. Et quand la distance semble un obstacle à Hoffman pour passer ses idées à son protégé, il n'hésite pas à faire le saut jusqu'en Jordanie pour s'assurer que l'agent Ferris comprenne bien ce qu'on attend de lui. Hoffman confirme donc que « pour que l'acte de langage soit réussi, il faut que l'énonciateur parvienne à faire reconnaître son intention d'accomplir un certain acte, celui-là même qu'il montre en énonçant »⁵¹. Le cadre hiérarchique spécifique de la relation entre Ferris et Hoffman ordonne qu'il en soit ainsi entre l'énonciateur (Hoffman) et son destinataire (Ferris). Le premier indique la marche à suivre, le second improvise la cadence à prendre sur le terrain, et le spectateur devient l'allié de chacun, ne pouvant véritablement se positionner pour l'un ou pour l'autre. De toute façon, celui qui visionne *Body of lies* comprend que malgré leurs divergences, les deux travaillent pour la survie et la pérennité des valeurs propres à l'Amérique, peu important les entreprises qu'elle doit entreprendre pour les sauvegarder.

Si le pragmatisme du personnage d'Hoffman apparaît dans chacune de ses interventions destinées à embrigader Ferris, c'est dans les relations personnelles et familiales que surgit la fracture qui s'opérera entre les deux héros du film. Les agents secrets sont en général caractérisés par une impossibilité chronique de développer des relations familiales stables et harmonieuses. James Bond change de femme à chacun de ses films, et dans la production *Syriana*, dont il sera davantage question dans le chapitre 1.3, le réalisateur a supprimé les rares scènes où était expliquée la relation complexe entre l'agent de la CIA interprété par George Clooney et sa femme (également membre de l'Agence, et dont toutes les apparitions à l'écran ont finalement été rejetées au montage final). Travailler pour les services secrets impliquerait donc nécessairement le sacrifice d'une vie correspondant aux archétypes de la société américaine tout en cherchant paradoxalement à en perpétuer le modèle. Hoffman caricature ce rôle ingrat en jouant un père désabusé et complètement obsédé par son travail, et pour qui les obligations familiales ne sont qu'un fardeau susceptible de nuire aux tâches essentielles qui lui sont confiées par la CIA. Ainsi,

⁵¹ *Ibid.*, p. 172.

quand sa femme l'interpelle dans son chalet cossu à 06 :00 du matin pour lui souligner qu'il devrait peut-être faire autre chose que de travailler, il lui répond :

"Saving civilization, honey !" (scène 4).

Hoffman, prompt à toutes les actions quand vient le temps de travailler pour sa nation, conseille d'ailleurs vivement à Ferris de ne pas faire d'enfants, et la caméra le surprend toujours à travailler chez lui, ne se souciant guère de ses deux enfants qui le regardent bien souvent avec un air incrédule. Après une mission où un de ses alliés irakiens meurt sous ses yeux, Ferris semble se remettre en question avant un bref échange avec son supérieur :

Hoffman : " Now, you wanna take a few weeks off and go bang the wife ?

Ferris : I'm getting a divorce, Ed. You know that. You know more about it than I do.

Hoffman : Everybody around here screws up their marriage, buddy. Why not you ?"

(scène 6)

Bien qu'il ait raté son mariage, Ferris n'accepte pas la désillusion dans laquelle se campe son aîné et supérieur, témoignant du conflit générationnel entre les deux protagonistes du film. Hoffman représente le mythe du chasseur technologique qui, en créant des outils pour dominer la terre, s'éloigne des valeurs propres à celle-ci pour sombrer dans un pragmatisme relationnel le conviant à utiliser les autres uniquement comme force de travail. Son mariage et sa famille n'ont qu'une valeur utilitaire, et il n'hésite pas à conseiller son agent secret à ne jamais faire d'enfants et à le rassurer sur l'inéluctable échec du mariage considérant les contraintes de sa profession. Pourtant Ferris tombe amoureux d'une Iranienne exilée en Jordanie, et il ira jusqu'à compromettre sa mission et son dévouement pour la CIA afin de la sauver. Ce refus d'abdiquer ses aspirations personnelles semble à priori destiné à émouvoir un auditoire soucieux de voir pointer une touche de romantisme typiquement hollywoodien pour répondre à la logique intrinsèque à tout bon blockbuster. Néanmoins, cette ambivalence jouée par le très populaire Di Caprio rappelle que « the new Hollywood war film sees a shift away from this

revilement of feminized masculinity and offers the idealistic youth as a successful integration of the feminized into masculinity and, as such, represents the ideal hero for the new millenium »⁵². Le syndrome post-traumatique de la guerre du Vietnam amplement représenté dans le cinéma américain des années 1970, puis sublimé la décennie suivante, appartient définitivement au passé. Les nouveaux héros des films de guerre d'Hollywood font la symbiose entre la surdose de testostérone des Chuck Norris, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger et la désillusion des héros des films comme *Apocalypse Now*, *Coming Home*, *Deer Hunter*, *Born on a Fourth July* et autres *Platoon*. L'anti-héros de l'époque du Président Carter se mélange au héros typique de l'ère Reagan, et « avec la fierté identitaire vient la foi en l'expansion du pays, expansion économique, mais aussi militaire »⁵³. Cette symbiose des modèles hollywoodiens apparaît donc à une époque où l'administration du pays s'efforce d'exporter sa frontière et ses valeurs par la bouche de ses canons. Ferris peut à la fois combattre ses ennemis comme Rambo et demeurer assez critique face à la façon dont est menée cette bataille pour finalement choisir sa terre d'exil comme nouvel Eden. La Jordanie, étant un allié des Etats-Unis dans la guerre au terrorisme, ne représente de toute façon pour la CIA qu'un prolongement de la frontière des valeurs culturelles américaines auxquelles il faut récemment ajouter la pratique de la torture...

1.4 Torture et sécurité du territoire

Si le film *Black Hawk Down* de Ridley Scott bénéficia des circonstances exceptionnelles du 11 septembre, le *Minority Report* de Steven Spielberg (2002) n'était pas en reste avec les événements politiques qui suivirent. Le sujet de ce film d'anticipation porte sur la traque préventive des criminels s'apprêtant à commettre un homicide à Washington en 2054. Le film de Spielberg s'inscrivait directement dans les idées politiques du moment, et ouvrait la porte à une série de films où la chasse aux terroristes en puissance se transposait à l'écran comme un discours normalisé. Il ne traite pas directement

⁵² Philippa Gates. "Fighting the Good Fight: The Real and the Moral in the Contemporary Hollywood Film". *Quarterly Review of Film and Video*, #22, Octobre 2005, p. 302.

⁵³ André Muraire. « La régénération par la violence : Rambo ou l'innocence retrouvée » in *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?* sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 161.

de la torture et de la poursuite des terroristes, mais dévoile ce à quoi pourraient ressembler les dérives d'une société priorisant la chasse aux criminels plutôt que des moyens pour en prévenir l'éclosion. Le *Patriot Act* d'octobre 2001 et le Discours sur l'État de l'Union de janvier 2002 laissaient déjà transparaître les grands axes de la politique guerrière de l'administration Bush, sans cacher l'ambition de celle-ci de déroger aux principes sacrés de la Constitution pour parvenir à débusquer les terroristes avant qu'ils ne commettent leurs actes. Condoleezza Rice et George W. Bush affirmèrent par la suite que « l'Amérique, comme le dictent et le bon sens et son droit à se défendre, agira contre ces menaces naissantes avant qu'elles ne se soient pleinement développées »⁵⁴, et la traque à Ben Laden permettait justement aux dirigeants américains la construction d'assises morales pour justifier leurs entreprises vaguement totalitaires tant à l'étranger qu'à l'intérieur de leurs frontières. En faisant porter l'odieux de la torture sur le compte des pays alliés où il est de l'usage des autorités de la pratiquer, les Etats-Unis pensaient peut-être préserver une auréole de pureté au-dessus de leurs actions clandestines. Le cinéma peut ainsi devenir un allié de taille pour montrer que comme à l'époque classique, où la torture suivait des codes bien précis, « la recherche de la vérité par la question, c'est bien une manière de faire apparaître un indice, le plus grave de tous – la confession du coupable; mais c'est aussi la bataille, et cette victoire d'un adversaire sur l'autre qui produit rituellement la vérité ».⁵⁵ Évidemment, la réalité des interrogatoires musclés tels qu'ils se pratiquent au troisième millénaire est certainement loin des fonctionnements en vogue à l'époque classique décrite par Foucault. Le résultat est pourtant le même quand il prend place au grand écran, car c'est davantage le duel qui est mis en scène, et les empreintes laissées par l'adversaire n'ont au final que le pouvoir de réconforter le spectateur américain du bien-fondé des valeurs défendues par sa nation, et ce peu importe la nature souvent corrompue et mesquine de ses dirigeants. Le film *Five Fingers* (Laurence Malkin, 2006) trace une idée intéressante de la question, alors que son personnage principal, un jeune idéaliste hollandais du nom de Martijn, part au Maroc pour mettre sur pieds un programme consistant en de l'aide alimentaire pour les jeunes écoliers de la campagne marocaine. Rapidement il se fait

⁵⁴ Condoleezza Rice et George W. Bush. *National Security Council*, 2002, cité in Pierre Hassner et Justin Vaïsse. *Washington et le monde - Dilemmes d'une superpuissance*, Paris, Autrement, 2003, p. 131.

⁵⁵ Michel Foucault. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 45.

kidnapper par ce qui semble a priori des terroristes marocains qui le soumettent à la torture pour savoir les réels buts de sa mission. Au fil des doigts coupés de Martijn (qui est pianiste et compositeur), le spectateur découvre sous ses traits angéliques un véritable monstre en puissance dont la mission humanitaire n'était en fait qu'une couverture. Il devait plutôt rencontrer le leader d'une organisation terroriste devant lui transmettre les informations pour la conception d'une bactérie mortelle qu'il projetait d'administrer dans les usines occidentales d'aliments destinés au marché des fast-foods. La stupéfaction de Martijn est double lorsqu'il comprend que le leader en question n'est nul autre que son bourreau Ahmat, joué ici par l'acteur noir américain Laurence Fishburne. Il cherche alors à lui vendre les avantages que lui procure sa position :

“After all I am a rarity... I have blond air, blue eyes and a dutch passport. How many dedicated sympathizers do you know that they look like me. We could do great things.” (scène 10)

Impossible de déterminer alors si les aveux confessés ne sont qu'une manière de chercher à gagner la sympathie de ses tortionnaires afin d'éviter de leur part des sévices toujours plus douloureux. Néanmoins, le gentil personnage principal du début s'avère maintenant un dangereux criminel qui possède plus d'affinités avec son bourreau qu'avec les spectateurs. Ahmat lui demande en guise de loyauté de lui donner tous les noms de la cellule terroriste hollandaise afin de vérifier si Martijn n'est pas en fait un agent double de la CIA. Une fois cet acte ultime accompli, Ahmat donne l'ordre de le supprimer et ce n'est qu'à ce moment que le spectateur comprend que tout n'était qu'une machination orchestrée d'une main de maître par la CIA. Ahmat et tous les tortionnaires travaillent en fait pour l'Agence, et le but de la mise en scène était justement de chercher à soutirer un maximum d'informations sur cette cellule hollandaise projetant des attaques terroristes sur le sol américain. Martijn, quelques doigts en moins, peut devenir encore plus dangereux pour la CIA s'il s'avère innocent et surtout vivant... « Écris, secrète, soumise, pour construire ses preuves, à des règles rigoureuses, l'information pénale est une machine qui peut produire la vérité en l'absence de l'accusé »⁵⁶, et les agents de la CIA dans un film comme *Five Fingers* ne se soucient aucunement de savoir si leurs actions ont un sens moral du moment

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

qu'ils peuvent les justifier comme étant essentielles à la sauvegarde de l'intégrité physique de la nation américaine. Pourtant, il règne à la fin du film une ambiance angoissante et aucun triomphalisme ne semble gagner les personnages de la CIA ayant participé à la séance de torture. Seul Ahmat, dont on ignore le véritable nom mais qui visiblement contrôle toute l'opération, affiche un air désinvolte et tout à fait pragmatique face à la situation. Après tout la mission de son Agence n'est-elle pas « de recueillir et d'évaluer l'information politique, économique et scientifique nécessaire aux prises de décision de haut niveau »⁵⁷? Et Ahmat ne semble pas disposé à ce que l'on remette en question le fait qu'il est l'autorité affirmée de cette entreprise menée par la CIA. Ainsi quand on lui demande quoi faire du corps de Martijn, il répond tout simplement :

Ahmat : "Come on, come on. This is not our first barbecue people. We all know the drill here."

Gavin : "Yep. We know the drill." (scène 11)

La réponse vient de Gavin, un personnage que le spectateur croyait mort, rajoutant à la mise en scène de la CIA une touche de réalisme alors qu'il répond à Ahmat avec en arrière plan une foule de documents témoignant de la longue enquête commandée au préalable par l'Agence sur Martijn. Une fois de plus, c'est le pragmatisme qui l'emporte, et les conséquences morales n'ont plus leur place dans le calcul purement administratif de l'interrogatoire. Ahmat dit ensuite à Gavin :

"Listen. Get back out on the net. See who else you could rope in." (scène 11)

En lui disant cette phrase il lui tend son lait frappé, et si d'ordinaire au cinéma américain « le lait est un symbole de foi dans l'avenir et, par conséquent, d'optimisme »⁵⁸, les interprétations peuvent souvent être très ambiguës. Est-ce qu'il faut en déduire que malgré la lourdeur inhérente à ce genre d'opérations orchestrées par l'Agence, celles-ci

⁵⁷ Charles-Philippe David. *Au sein de la Maison-Blanche*, 2^e édition, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 73.

⁵⁸ Michel Cieutat. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome II*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 182.

sont nécessaires et indispensables à la survie des valeurs américaines ? Le personnage d'Ahmat semble vouloir le faire croire, mais un Stanley Kubrick pouvait bien faire boire un grand verre de lait rempli de protéines aux personnages de *Clockwork Orange* avant que ceux-ci n'aillent commettre leurs actes d'ultra-violence... *Five Fingers* emprunte d'ailleurs jusqu'aux codes du film d'horreur pour expliciter les nombreuses scènes de torture, créant un sentiment de malaise qui s'accroît lorsque les cartes de la machination de la CIA se mettent en place à la fin du film. La dernière scène laisse place au doute alors qu'Ahmat discute avec une collègue visiblement perturbée par le rôle qu'elle vient de jouer dans l'interrogatoire de Martijn. Alors qu'on croit les personnages dans des catacombes marocaines, ils sortent prendre l'air et le spectateur découvre en arrière-plan une vue de New York sans les deux grandes tours qui autrefois auraient pris place dans le décor. Le film se termine sur un travelling montrant au loin la statue de la liberté au son d'une musique qui rappelle davantage les films d'horreur que les épopées grandioses des films d'espionnage plus classique... Une vérité aura été produite suite à l'interrogatoire de Martijn, une vérité dont la procédure semble biaiser toutes les valeurs de la Constitution des Etats-Unis. Mais la confession de Martijn est-elle réelle, ou le fruit de ses souffrances acquises par les soins spéciaux professés par l'Agence? Comme à l'époque classique, c'est donc le duel qui l'emporte : la victoire de l'Institution, déguisée tout au long du film en terroriste arabe tortionnaire, contre Martijn, dont les traits très aryens rappellent un passé totalitaire enfoui en nous. Les mesures exceptionnelles de la guerre au terrorisme amènent ainsi des dérives inévitables dans l'interprétation et les actions des agents mis en place pour les appliquer. Il n'en faut pas plus pour faire les délices des réalisateurs qui peuvent danser sur le fil des interprétations, et offrir à chacun les fantasmes de son imagination sur la question de la torture. Comme pour le film fétiche de Kubrick, le lait frappé que se partagent Ahmat et Gavin symbolise peut-être le fait que la société américaine est « devenue totalement aliénée et autodestructrice »⁵⁹, et que les dérogations aux principes de la Constitution constituent les artefacts d'un nouveau totalitarisme.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 184.

L'administration Bush a donc bien vite, aux Etats-Unis comme ailleurs, subi les foudres des organisations civiles quant aux dérogations perpétrées à l'encontre des libertés individuelles, ainsi que de l'usage quasi systématique de la torture par ses agents et ses alliés à travers le monde. Les raisons fabriquées de toute pièce par l'Agence pour justifier l'invasion américaine en Irak n'ont également pas redonné à court terme un certain prestige à une institution dont les réussites sont souvent l'œuvre des romans et du cinéma... Historiquement, la CIA a peut-être bien procédé, comme plusieurs le prétendent, à de multiples opérations où la torture devenait le prolongement à tout interrogatoire. L'ère de George W. Bush allait toutefois donner un nouveau pouvoir à l'Agence, celui « de livrer des suspects enlevés par ses soins à des services étrangers pour interrogatoire et torture, et d'exploiter ensuite les aveux recueillis »⁶⁰. Les multiples réactions d'indignation à travers le monde, notamment au Canada autour de l'affaire Arar, ont amené de nombreux cinéastes américains à soulever cette épineuse question de façon directe ou détournée. Évidemment, la plupart de ces œuvres sont le fruit des labeurs de documentaristes engagés à rendre le plus objectivement possible la guerre souvent déclarée par certains médias à la recherche de la vérité⁶¹. Hollywood n'est pourtant pas resté en marge du projet, et si un film comme *Five Fingers* demeure flou et laisse place à toutes les interprétations, la production cinématographique de Gavin Hood *Rendition* (2007) utilise carrément cette thématique pour montrer les injustices flagrantes qui nous obligent à remettre ces pratiques en question. Le film suit le combat d'une femme enceinte cherchant à savoir ce qui est arrivé à son mari, un américain d'origine égyptienne, alors qu'elle l'attend à l'aéroport au retour

⁶⁰ Tim Weiner. *Des cendres en héritage, l'histoire de la CIA*. Paris, Éditions de Fallois pour la traduction française, 2009, p. 430.

⁶¹ À noter l'impressionnant travail accompli par Robert Greenwald et toute son équipe au cours des dernières années. En plus de ses nombreuses réalisations très critiques quant à l'invasion américaine en Irak et aux infractions à l'égard des libertés civiles commises sous l'administration Bush, Greenwald a participé activement à la dernière campagne électorale américaine, où une publicité choc de la campagne d'Obama fut directement inspirée par ses recherches. Voir <http://www.robertgreenwald.org/>

Mais il va sans dire que la liste est longue du côté des documentaristes qui jouent un rôle fondamental dans la perpétuation de la démocratie américaine à l'écran. Une liste plus exhaustive de tous les documentaires consultés pour la rédaction de ce mémoire se trouve d'ailleurs en complément de la filmographie. Il sera également davantage question des documentaires tournés entre les années 2001 et 2008 dans la troisième partie de ce mémoire.

d'un voyage d'affaires. Son mari Anwar est alors capturé par la CIA et transporté dans une prison « d'Afrique du Nord » (le film ne précise aucun pays) pour être interrogé par les autorités locales. Un ami travaillant pour un Sénateur lui explique alors ce qui s'est passé avec en arrière-plan une image lointaine du Capitole séparé par la rivière Potomac (comme si la distance entre les personnages du film et l'Institution était infranchissable) :

“ CIA calls it “extraordinary rendition” : it started under Clinton. The agency wanted to be able to move suspected terrorists without having to formally apply for extradition. Now, it's supposed to be used only under extraordinary circumstances. But after 9/11 it took on a whole new life. Basically, the government has authorized the seizure and transfer of anyone they suspected of being involved in terrorism to secrets prisons outside of the US.”(scène 8)

Anwar est donc victime d'une “extraordinary rendition”, et sa femme se bute au caractère têtu de Corinne Whitman, dirigeante de l'Agence qui refuse sous toute considération d'écouter ses subalternes lui confiant leur sentiment de malaise quant à la prétendue culpabilité d'Anwar. Quand le personnage de Douglas Freeman, joué par Jake Gyllenhaal, est mandaté pour recueillir les informations obtenues sur Anwar par les services secrets de ce pays « d'Afrique du Nord », il ne peut s'empêcher de témoigner à sa supérieure les réticences qu'il entretient sur les manières brutales utilisées par le chef de l'espionnage Fawal pour soutirer des aveux au présumé terroriste :

Douglas : “Well, Mr. Fawal doesn't care if he gets information. He'll just keep trying to get information whether he gets any information or not.

Corinne : Is this opinion shared by Mr. Fawal ?

Douglas : No.

Corinne : No, I see. You're new to this, aren't ya ?

Douglas : This is my first torture.

Corinne : The United States does not torture, Douglas. Let me tell you something. This is how this works. You worry about getting the information and I will worry whether the information you get is helpful. Okay? You focus on the job.” (scène 9)

Mais comme son nom l'indique, Douglas « Freeman » est un homme libre qui croit en ses convictions et son sens moral lui interdisant les méthodes barbares employées par les services secrets de ces pays lointains, et acceptés par les dirigeants de la CIA, personnifiés ici par cette Corinne « Whitman », femme au caractère lui permettant de graviter dans un monde essentiellement contrôlé par des hommes... Les caractéristiques des personnages principaux sont ainsi explicitées dans les noms qu'ils portent, et les séances de torture donnent des nausées à cet agent de la CIA aux idéaux typiquement américains. En condamnant les actions clandestines menées par la CIA, *Rendition* ne parvient tout de même pas à trancher avec les stéréotypes classiques autour de la vision des étrangers promulguée par Hollywood. Le film s'encrasse dans l'idée que la torture tire ses origines du comportement de l'Autre, de cet Indien présent dans la personnalité des barbares avec qui il faut stratégiquement s'allier dans la lutte au terrorisme. Dans un accès de folie Douglas tente d'étrangler Anwar lors d'un interrogatoire, mais ce sera son seul écart de conduite outre la passivité dont il fait preuve jusqu'à ce qu'il se décide à trahir les ordres reçus pour redonner à Anwar sa liberté. Douglas s'imposera donc comme objectif de délivrer Anwar de ses souffrances, ce sera « la mission chevaleresque que le sujet-destinataire se donne en se faisant le destinataire (raisons justificatrices de sa quête) de sa propre action »⁶². Malgré les mises en garde de ses collègues qui voyaient en lui une vedette montante de l'Agence, Douglas refuse de trahir son sens de la justice entaché par le boulot confié par ses supérieurs indignes. Plus que jamais la CIA « apparaît surtout comme un germe de fascisme »⁶³, et c'est de l'intérieur qu'on peut en changer la direction idéologique.

Le film *Body of lies* est quant à lui bien différent dans son approche, traitant la torture d'une façon beaucoup plus subtile, méritant ainsi une attention approfondie de façon à en déceler la position finale. Si *Five Fingers* et *Rendition* présentent leurs images essentiellement autour de l'objet physique qu'est la torture, insistant de longues séquences sur les interrogatoires musclés et sadiques, ce film de Ridley Scott ne fait que de brèves

⁶² Gérard Boulet. *De la conception des artefacts scénarisés*, Montréal, Les productions « La Lampe Allumée », 2001, p. 38-39.

⁶³ Michel Cieutat. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome I*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 147.

allusions à la chose, mais d'une façon percutante qui ne peut laisser le spectateur indifférent. Benezet et Courmont notent avec justesse que « le cinéma n'arrête pas la guerre, mais [qu'] il participe à une prise de conscience collective des éventuelles erreurs politiques »⁶⁴, et la même réflexion vaut pour l'utilisation de la torture qui découle justement de mauvais jugements politiques en haut lieu, et dont le traitement continu dans les médias force les dirigeants à changer leur approche sur la question, comme en font foi les actions prises par Barack Obama depuis son accession au pouvoir. Le nouveau Président s'est empressé de mettre fin aux pratiques de la CIA par rapport à l'utilisation des prisons étrangères pour interroger des présumés terroristes, en plus de songer sérieusement à fermer la prison de Guantanamo, devenue symbole de l'oppression américaine. Soucieux de retrouver l'intégrité perdue de l'Amérique avec les agissements de son prédécesseur, Obama rappelle ainsi que « l'État est donc principe d'intelligibilité de ce qui est, mais c'est également ce qui doit être »⁶⁵, et les actions entreprises par son administration découlent de la pression populaire se manifestant entre autres à travers le paysage cinématographique. Cette idée se confirme avec l'avalanche de productions documentaires des Michael Moore et Robert Greenwald pour ne nommer qu'eux, ainsi que des films précédemment cités. Notre analyse montrera pourtant qu'il s'exerce dans le discours hollywoodien tout un mécanisme cherchant à prolonger, involontairement ou non, la normalisation de la torture dans les modalités uniques de la guerre au terrorisme. Dès la deuxième scène du film *Body of lies*, le personnage d'Hoffman, haut gradé de la CIA oeuvrant essentiellement autour des installations de l'Agence en Virginie, est en conférence devant des élus, et dresse en quelques phrases le portrait de la réaction populaire à la lutte au terrorisme au cours des huit dernières années :

“While here at home, with every death reported, we have to deal with a public opinion trajectory that slides rapidly from supportive to negative to downright hostile. People just get sicked and tired of a moment's silence at a ball game. They just wanna be told that it's over.” (*Body of lies*, scène 2)

⁶⁴ Erwan Benezet et Barthélémy Courmont. *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 144.

⁶⁵ Michel Foucault. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004, p. 295.

La même scène nous montre le héros principal du film, un agent interprété par Di Caprio, aux prises avec des souvenirs d'une brève séquence de torture dont il est témoin, et où meurt un prisonnier. Les images se superposent au texte de Hoffman, mais celui-ci demeure plus concis et surtout plus clair dans la tête du spectateur qui ne peut identifier que par des suppositions les pensées qui viennent hanter un héros auquel il ne peut encore réellement s'identifier autrement que par la renommée de son interprète. L'idée subversive du scénario est justement de maintenir « une distance entre deux sources d'énonciation, qu'elle hiérarchise »⁶⁶, et ce concept de *captation-subversion* reviendra à plusieurs reprises diluer tout l'aspect critique qui peut s'échapper de *Body of lies*. C'est d'ailleurs l'essentiel de la force illocutoire du cinématographe que de pouvoir s'appropriier tout un discours et d'en éteindre la critique en une seule image. Si Ferris semble hanté par les séances de torture auxquelles il a assisté, le spectateur se trouve néanmoins dans la position des élus qui écoutent le discours d'Hoffman tendant à justifier les actions que doit entreprendre l'Agence afin d'assurer la sauvegarde des intérêts de la nation. Ainsi, dans *Body of lies* ce sont encore les autorités des pays avec qui les Etats-Unis doivent s'allier qui pratiquent la torture, à savoir la Syrie dans le cas présent. Travaillant de concert avec le chef des services secrets syriens Hani Salaam, Ferris est conduit par celui-ci vers une cellule où il constate le traitement réservé à un présumé terroriste :

Ferris : "I thought you didn't believe in torture, Hani Pasha.

Hani Salaam : This is punishment, my dear. It's a very different thing. Keep watching. Tell Edward (Hoffman) what you have seen." (scène 10)

La relation qui unit Hani Salaam et Ferris est néanmoins teintée d'un respect mutuel qui porte le héros américain à choisir sa Syrie comme nouvelle terre d'adoption à la fin du film. Hani sauvera même la vie à Ferris alors que celui-ci est détenu par le terroriste Al-Saleem qui soumet l'agent de la CIA à une séance de torture. Le sosie d'Oussama Ben Laden cassera violemment plusieurs doigts de la main de Ferris avant que n'interviennent les services secrets syriens pilotés par Hani pour le sauver, et mettre le crochet sur Al-

⁶⁶ Dominique Maingueneau. *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 155.

Saleem. Ainsi, non seulement *Body of lies* demeure nébuleux et quasi silencieux quant au rôle joué par l'Agence dans le traitement réservé aux détenus des prisons étrangères, mais en plus le film inverse les rôles : ici, ce sont les terroristes qui torturent le héros américain appartenant à la CIA ! Si le chef des services secrets syriens n'hésite pas à utiliser des méthodes sévères pour les présumés terroristes, ces « punitions » comme il les appelle, c'est sous l'œil suspicieux d'un Ferris qui ultimement lui sera éternellement reconnaissant de l'avoir libéré des griffes sanguines d'AL-Saleem. Ferris s'éloignera même de la CIA et de son supérieur immédiat Hoffman à la toute fin du film, préférant demeurer en Syrie auprès de sa nouvelle conquête, mais comme dans les *James Bond* et autres *Mission : Impossible*, le héros quitte l'écran en laissant une impression que ce n'est que pour bientôt y revenir sous d'autres lieux, d'autres paysages.

Les films hollywoodiens ont ainsi une tendance à caractériser la torture comme faisant partie intégrante des cultures arabes avec lesquelles il faut nécessairement négocier dans la lutte au terrorisme. Pas étonnant que dans *Five Fingers* les agents de la CIA se déguisent en terroristes arabes pour confondre le personnage très occidental de Martijn lui-même soupçonné de vouloir attaquer les États-Unis. Pour reprendre les termes de l'analyse du discours, « c'est la construction, à travers l'énonciation même, d'une scène de légitimation »⁶⁷ qui nous pousse à penser qu'indépendamment des erreurs que peuvent commettre les autorités américaines, celles-ci seront toujours moins graves que les pratiques « normales » de ces contrées étrangères. Et comme il faut transiger avec les élites de ces pays, les héros de *Body of lies* et *Rendition* trouvent dans les pratiques brutales de leurs hôtes le reflet des ruses machiavéliques de leurs supérieurs hiérarchiques. « La vérité va donc être du côté de la déraison et de la brutalité; la raison, en revanche, du côté de la chimère et de la méchanceté »⁶⁸, poussant le héros des films d'espionnage à commettre des fautes que pardonne la situation politique exceptionnelle de la guerre au terrorisme. L'obsession de la sécurité du territoire laisse pourtant présager que la défense de la

⁶⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁸ Michel Foucault. « *Il faut défendre la société* ». Cours au Collège de France. 1976. Paris, Gallimard, 1997, p. 47.

frontière constitue une entreprise permanente que les studios d'Hollywood entretiennent souvent mieux que les actions d'Al-Qaïda.

1.5 L'inquiétant miroir de l'autre : schéma identitaire du cinéma américain

Bien que la grande majorité des productions hollywoodiennes, et surtout les fameux *blockbusters*, dressent en général un portrait simpliste et hautement manichéen de l'Autre et des raisons qui poussent à le combattre, certains opus révèlent des surprises quant à l'identité profonde des protagonistes qui jalonnent leur histoire. Car si le spectateur s'identifie plus souvent qu'autrement aux héros d'un film, rien n'empêche ceux-ci de s'approprier les rares qualités démontrées par leurs alliés ou même encore par ceux qu'ils pourchassent. D'une façon plus large, « si les productions cinématographiques nous apportent de précieux renseignements sur la culture d'un pays et sur ses valeurs morales, le cinéma fait surtout l'analyse de l'inconscient collectif dont il explore les angoisses, les culpabilités, les rêves, les confrontant à l'Autre sur l'écran, en une mise en abîme schizophrène »⁶⁹. Dans le film de Robert de Niro sorti en 2006 *The Good Shepherd*⁷⁰, l'agent de la CIA interprété par Matt Damon rencontre un dirigeant de la pègre italienne et cherche à conclure une entente avec lui en le menaçant de le déporter s'il n'acquiesce pas à ses demandes. Voici un extrait du dialogue qui trace avec justesse l'identité parfaite de l'agent secret :

- "The government's about to deport you for certain activities.
- I've been in this country since I'm two months old. What does that make me, Italian ? I'm American. And they're trying to send me back ?
- I could have the deportation order reviewed. Have you classified as highly sensitive for national security. I could take the government off your back if you can help us.
- You are the guys that scare me. You're the people that make big wars.
- No, we make sure the wars are small ones, Mr. Palmi.
- Let me ask you something. We Italians, we got our families and we got the Church. The Irish, they have their homeland. The Jews, their tradition. Even the niggers, they got their music. What about you people, Mr. Carlson, what do you have ?

⁶⁹ Erwan Benezet et Barthélémy Courmont. *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 152.

⁷⁰ Le film trace les origines de la CIA, depuis la création de l'Office of Strategic Services pendant la deuxième guerre mondiale jusqu'à la crise entourant le débarquement de la Baie des cochons et la poursuite de la guerre froide avec l'Union Soviétique.

- The United States of America. The rest of you are just visiting.”

Le film trace d'ailleurs les origines de la CIA, et nous montre l'esprit quasi franc-maçonique qui l'animait à ses débuts, alors que la plupart de ses agents étaient directement recrutés sur les campus des plus prestigieuses universités américaines. Et même si, comme nous le mentionnions plus haut, un Walter Bedell Smith pouvait douter de la pertinence de telles acquisitions, il reste que l'Agence parvenait néanmoins à trouver le personnel dont elle avait besoin pour mener ses opérations internationales sans passer par l'embauche d'Américains n'ayant pas une longue descendance blanche et anglo-saxonne. Au tournant des années 2000, l'Agence, peinant à trouver du personnel qualifié, n'a eu d'autres choix que de révolutionner cette approche discriminatoire, et « des annonces furent publiées dans tous les journaux s'adressant à des minorités ethniques »⁷¹ Il n'est donc pas étonnant de constater que certains films mettent l'accent sur le caractère ethnique de la CIA aujourd'hui, et une production comme *Five Fingers* explicite justement cet état de fait. Les trois principaux agents ne sont pas de purs Américains enrôlés dans les plus grandes universités du pays, et ils représentent bien cette réalité à laquelle les recruteurs furent confrontés au tournant des années 2000. Un Afro-américain, un Irlandais et une femme sont ainsi les représentants de la CIA, et si le film peut alimenter de nombreuses interprétations, il reste que sa critique des agissements de l'Agence ne peut faire l'économie d'un certain eugénisme que résume bien les propos du personnage joué par Matt Damon dans le film de Robert De Niro cité précédemment. Et que dire également du film *Rendition*, pourtant très critique par rapport aux actions de l'Agence, mais dont l'essentiel de la charge va non pas directement à la CIA, mais plutôt à certains de ses dirigeants, ici stigmatisés autour du seul personnage de Corinne Whitman, cette femme qui navigue dans des eaux traditionnellement réservées aux hommes comme son nom l'indique si bien... Si «renverser des stéréotypes et casser une image caractérisent souvent le souci des auteurs de fiction»⁷², le pari est certainement réussi pour ces deux films, mais par la même occasion il annule la

⁷¹ Tim Weiner. *Des cendres en héritage, l'histoire de la CIA*. Paris, Éditions de Fallois pour la traduction française, 2009, p. 423.

⁷² Nathalie Burtin. « La représentation de l'Autre à la télévision », in *L'image empêchée. Du côté de la censure*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 101.

critique virulente faite à l'institution au profit d'une attaque essentiellement dirigée envers les nouveaux arrivants qui peuplent maintenant les rangs de l'Agence.

La CIA peut parfois être dépeinte également comme une instance bureaucratique au crochet des décideurs de Washington qui minent le travail accompli sur le terrain par les agents secrets. Dans le film *Syriana* (2005, Steven Gaghan), le héros est l'agent de la CIA Bob Barnes joué par George Clooney, et dont le parcours ressemble à l'image traditionnelle dépeinte par Hollywood à propos des espions de l'Agence, mais qui se bute ici à des instances politiques et des intérêts privés qui entravent sa mission au Moyen-Orient. Parlant le Perse et formé sur le terrain pendant la guerre du Liban, il trace le portrait de la situation politique en Iran devant un comité à Washington présidé par une femme caricaturant splendidement celle qui fut sous le premier mandant de George W. Bush conseillère à la Sécurité nationale, Condoleezza Rice, et qui deviendra par la suite la secrétaire d'État des Etats-Unis pendant le deuxième mandat de Bush fils. Interrompant l'agent Barnes au milieu de sa présentation, elle lui dresse sur un ton pragmatique et incisif sa propre vision de la situation :

“India is now our ally. Russia is our ally. Even China will be an ally. Everybody between Morocco and Pakistan is the problem. Failed states and failed economies, but Iran is a natural cultural ally of the U.S. Persians do not want to roll back to the eight century. I see students marching on the streets. I hear Khatami making the right sounds. And what I'd like to know is, if we keep embargoing them on energy then someday soon, are we gonna have a nice, secular, pro-Western, pro-business government ?” (scène 5)

Devant l'incrédulité de Barnes face à son intervention, elle le remercie pour sa collaboration en l'enjoignant de quitter des lieux, déçue de l'ambivalence démontrée par l'agent Barnes devant la complexité d'une société millénaire que représente l'Iran. Alors qu'elle voudrait voir dépeint le tableau d'une société ouverte au mode culturel impérialiste américain, son pragmatisme est perturbé par les discours de cet agent un peu trop articulé. Dans les annales de l'espionnage aux Etats-Unis, ce sont les résultats qui comptent, et « l'Américain sera par conséquent fort naturellement un homme d'action plutôt qu'un être

de réflexion »⁷³. La vision trop complexe de l'autre offerte par Barnes aux décideurs politiques s'inscrit dans une dimension trop intellectuelle pour les penseurs et stratèges du gouvernement Bush. Leur pensée s'articule sur les besoins vitaux d'une nation qui carbure à l'or noir sans réellement se soucier des réalités politiques et sociales des pays où ils vont puiser leur ressource première d'énergie. De plus, pour un Président qui au lendemain du 11 septembre obtenait un vote inégalé de confiance dans l'histoire moderne américaine, « la guerre au terrorisme devient désormais sa priorité, et laisse peu de place aux analyses complexes, à la réflexion et aux débats sur les options »⁷⁴. Barnes fait face à un discours de *realpolitik* contre lequel ses arguments devant la nature profonde de la société iranienne se révèlent ignorés d'avance par les véritables éminences grises de Washington des années 2000. *Syriana* est un thriller qui se démarque par sa complexité et son audace à critiquer ouvertement les liens entre le lobby pétrolier et les décideurs de Washington. Barnes sera à son insu instrumentalisé par la CIA dans un complot visant à assassiner un prince saoudien ayant eu l'affront de choisir une firme chinoise plutôt qu'une compagnie américaine pour exploiter un important gisement de pétrole. Alors qu'on le retient prisonnier à Beyrouth, il sera victime d'une séance de torture commise par un représentant d'Al-Qaïda nommé Mussawi. Interprété par l'acteur Anglais Mark Strong, le terroriste est hébergé dans la capitale libanaise par des alliés du Hezbollah, et cherche à obtenir des informations sur le but réel de la mission de Barnes. Encore une fois, et malgré tout l'aspect critique de *Syriana*, le spectateur assiste à une séance de torture où un agent de la CIA se trouve être la victime plutôt que le bourreau, renforçant notre idée voulant qu'Hollywood participe, de façon parfois bien involontaire, à la stigmatisation du caractère inhumain de l'ennemi à combattre dans ce nouveau millénaire. La courte séquence où Clooney subit les sévices de son tortionnaire s'imprime dans l'esprit du spectateur, et comme « la modernité a de plus en plus produit des réceptions réactionnelles, c'est-à-dire consécutives à une contextualisation primordialement imposée »⁷⁵, les cris de douleurs de Barnes résonnent

⁷³ Michel Cieutat. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome I*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 62.

⁷⁴ Charles-Philippe David. *Au sein de la Maison-Blanche*, 2^e édition, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 621.

⁷⁵ Laurence Alfonsi. *La censure par le marché cinématographique*, in *L'image empêchée. Du côté de la censure*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 43.

davantage que les exposés de realpolitik du sosie de Condoleezza Rice. Ceux-ci seront toujours préférables aux actions perpétrées par les terroristes d'Al-Qaïda.

Évidemment, l'autre est toujours transposé à l'écran de façon à ce que l'on reconnaisse les valeurs inhérentes à la société américaine à travers le caractère particulier et surtout les défauts que la caméra explicite chez lui. Le cinéma suit à ce niveau la tendance lourde de l'historiographie occidentale où « l'intelligibilité s'instaure dans un rapport à l'autre; elle se déplace (ou « progresse ») en modifiant ce dont elle fait son « autre » - le sauvage, le passé, le peuple, le fou, l'enfant, le tiers monde »⁷⁶. Le monde arabe devient donc une terre fertile qu'Hollywood éclaire de ses projecteurs afin de nourrir l'appétit vorace en stéréotypes des peuplades occidentales. Les traits culturels des musulmans sont d'ailleurs beaucoup plus faciles à caricaturer que ne l'étaient ceux des soviétiques. Ceux-ci appartenaient à un régime totalitaire, et les studios cherchaient à en montrer le potentiel destructeur d'une façon globale plutôt qu'individuelle, alors qu'aujourd'hui chaque Arabe porte bien souvent en lui les germes d'un terroriste en puissance à travers le paysage cinématographique. Et si le Maroc s'est avérée une terre d'accueil pour bien des films cherchant à créer le décor de régions trop dangereuses pour qu'un plateau de tournage ne s'y aventure, rien n'empêche de les reproduire en studio et de réduire au minimum les scènes tournées en extérieur. Comme ils le faisaient au temps de la guerre froide avec les Russes, les producteurs et réalisateurs poussent même l'audace jusqu'à utiliser des acteurs Américains ou Anglais pour jouer des rôles d'Arabes. Ainsi, Mark Strong joue Hani Salaam dans *Body of lies* en plus d'interpréter le tortionnaire de George Clooney dans *Syriana*. Ses traits foncés lui donnent une crédibilité que rehausse le regard transperçant de ses yeux noirs filmés en gros plan... La réalité veut que « de façon régulière, sinon automatique, les plus gros succès aux Etats-Unis sont donc des films américains, les productions étrangères étant reléguées au second plan »⁷⁷, et comme cette tendance n'est certainement pas en voie de changer, il devient normal et parfois même souhaitable d'utiliser des acteurs occidentaux pour jouer des rôles de personnages du Moyen-Orient.

⁷⁶ Michel De Certeau. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 15.

⁷⁷ Erwan Benezet et Barthélémy Courmont. *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris, Éditions Armand Colin, 2007, p. 181.

Après tout, quand il réalisa le film phare du cinéma hollywoodien *The Birth of a Nation* (1915), D.W. Griffith préférait peindre la peau de ses acteurs Blancs plutôt que d'employer des Noirs devant sa caméra...

Si des films idéologiquement bien opposés s'entendent néanmoins pour tracer un portrait sanguinaire des cerveaux des cellules terroristes (comme AL-Saleem dans *Body of lies* et Mussawi dans *Syriana*), ils émettent également des réserves quant aux raisons qui poussent d'innocents civils à devenir l'instrument meurtrier d'organisations de la terreur. Misère et pauvreté deviennent ainsi les caractéristiques des peuples qui poussent leurs enfants dans les bras d'Al-Quaida. Chaque film travaille à dépeindre ces groupuscules qui persiflent sur le mode de vie des Américains que leurs ouailles voudraient paradoxalement bien avoir. Quand dans *Body of lies* Ferris demande à son patron d'accorder l'asile politique à son nouvel allié irakien possédant de l'information sur la cellule du terroriste AL-Saleem, Hoffman lui répond :

“So he wants to come in America in one peace instead of going to paradise in a thousand. He should've thought of that before.” (scène 4)

La condescendance du ton employé par Hoffman envers cet informateur n'a d'égal que le mépris qu'il affiche pour son homologue des services secrets syriens avec lequel Ferris tente des rapprochements afin de faciliter son enquête. Hoffman sent bien que Ferris semble attiré par les belles paroles d'Hani Salaam, et ses interventions rappellent à Ferris « la conscience d'une filiation, de l'appartenance à une même communauté culturelle « blanche » qui considère, dans le meilleur des cas, les peuples indigènes comme des enfants qu'il convient d'éduquer »⁷⁸. Le phénomène est d'ailleurs bien explicité dans le film *Rendition*, alors que le personnage d'Anwar, capturé par la CIA et envoyé dans une prison étrangère pour fin d'interrogatoire, ne garde de ses origines égyptiennes que l'ombre très présente de sa mère portant le voile. Marié à une Blanche qui attend de lui leur second enfant, Anwar est aux États-Unis depuis plus de vingt ans, et son parcours à travers les plus prestigieuses universités américaines fait de lui un homme accompli qui participe au

⁷⁸ Jean-Loup Bourget. *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Éditions Nathan, 1998, p. 174.

développement positif de la société. Le sentiment d'injustice qui frappe le spectateur sur la situation vécue par Anwar ne serait certainement pas le même si le pedigree de ce dernier n'avait pas croisé sur son chemin cette femme purement américaine qui porte sur ses épaules et dans son ventre le fardeau de l'histoire du film. Les personnages des services secrets peuplent plus que jamais le paysage cinématographique américain depuis les attaques perpétrées le 11 septembre 2001, et les mesures très guerrières adoptées par l'administration Bush pour y réagir n'ont fait qu'accentuer cette donnée. Le Président a entraîné « la raison d'État à balayer les lois civiles, morales, naturelles qu'elle a bien voulu reconnaître et dont elle avait fait jusqu'à présent son jeu »⁷⁹. Tous les moyens sont mis à la disposition des agents de la CIA afin qu'ils s'acquittent de leur tâche constituant à protéger la nation américaine d'éventuelles attaques terroristes. Tel l'aigle qui surplombe le pays et en symbolise la puissance, les satellites recouvrent maintenant la surface de cette planète où les moindres faits et gestes des agents sont scrutés par leurs supérieurs directement de Langley en Virginie... *Body of lies* caricature évidemment à merveille cette nouvelle réalité, et si Hoffman peut espionner Ferris alors qu'il est à des milliers de kilomètres de distance ce n'est que pour mieux le protéger au milieu de la barbarie ambiante. À l'opposé, les agents du film *Five Fingers* constituent les nouveaux bourreaux qui n'hésitent pas à profiter des dérogations orchestrées par l'administration Bush afin de soutirer des informations à un présumé terroriste. Finalement, *Rendition* et *Syriana* montrent bien que derrière les prouesses des agents confrontés à la dure réalité du terrain se profilent d'insidieux bureaucrates davantage intéressés par leur quête de pouvoir que par le sentiment de justice. Et même si « le diktat du marché cinématographique se caractérise en effet par un contrôle des œuvres et par des restrictions de la liberté des créateurs et des spectateurs »⁸⁰, il reste que le nombre exponentiel de productions touchant de près ou de loin la guerre au terrorisme normalise les discours qui en entretiennent l'actualité, et ce peu importe de quel côté le spectateur se trouve. Les thrillers de sécurité nationale et tous les autres genres de films d'espionnage auront toujours la cote à Hollywood, même si la tendance populaire balance vers une reconfiguration de la politique américaine. Il importe

⁷⁹ Michel Foucault. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004, p. 268.

⁸⁰ Laurence Alfonsi. « La censure par le marché cinématographique », in *L'image empêchée. Du côté de la censure*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 37.

maintenant de se pencher sur les films qui témoignent directement de l'implication américaine en Irak, et de cerner les discours qui s'y affrontent sur les plateaux du septième art.

Chapitre II

2.1 Comment normaliser l'impossible retour du soldat au pays

Si des films comme *Born on the Fourth of July* et *Coming Home* ont marqué l'imaginaire dans la représentation des séquelles permanentes de la guerre du Vietnam au cinéma, force est de constater que les héros en chaise roulante ne défient pas encore les bornes de l'acceptable dans celle très actuelle de l'Irak (ce qui ne devrait par contre par tarder, bien entendu). La folie devient peut-être le point de mire de toutes ces productions, mais il reste étonnant de constater la frigidité avec laquelle elles abordent la question de la mutilation du corps, quand celle-ci n'est pas complètement ignorée. Le tout n'est pas sans rappeler le malaise généralisé qui touche la société américaine quand vient le temps de compter ses morts et les coûts dispensés pour donner à ses blessés le goût de vivre⁸¹. Les allusions au *Walter Reed Army Medical Center* sont d'ailleurs plutôt timides, et les rares intrusions qu'y porte l'œil potentiellement inquisiteur de la caméra ne célèbrent au final que la réhabilitation qu'il propose. À travers une forme de fétichisation de la prothèse se glisse le sentiment que la science, et surtout l'économie qui la finance, peut endiguer l'esprit malin et subversif qui menace le soldat mutilé et brouille ses états d'âme, comme si l'économie devenait maintenant le « modèle de l'existence même, une forme de rapport de l'individu à lui-même, au temps, à son entourage, à l'avenir, au groupe, à sa famille »⁸². La plupart de ces drames au caractère intimiste viennent ainsi normaliser des attitudes qui affligent des personnages souvent en rébellion contre un pouvoir envers lequel ils finissent généralement par se plier. Est-ce que des films qui à première vue s'avèrent critiques du système en place ne font malgré eux qu'en glorifier les actions ? Le noyau des films analysés dans cette partie du mémoire nous incite à s'interroger sur les pratiques d'une autocensure omniprésente dans l'écriture scénaristique, comme si certaines idées devaient d'une part être normalisées, alors que d'autres au contraire se voient complètement

⁸¹ La récente décision de l'administration Obama de laisser aux familles des victimes le choix de filmer ou non les cercueils tranche d'ailleurs considérablement avec la prohibition complète de ces images depuis 1991.

⁸² Michel Foucault. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-1979*. Paris, Gallimard, 2004, p. 247.

occultées. Contrairement à la représentation cinématographique de la guerre du Vietnam, les nombreux récits portant sur le retour d'Irak du soldat amènent plutôt une « saine » concurrence sur le sujet, sans pour autant mettre à mal un pouvoir politique poussant ses ouailles dans un univers schizophrénique. Est-ce à dire que la folie se présente comme « la forme la plus rigoureusement nécessaire du quiproquo dans l'économie dramatique »⁸³ ? Le déferlement de films américains sur le sujet nous incite à le croire !

Chaque époque évoque une certaine culture de l'interdit, et de tout temps les artistes cherchent à se délier des câbles qui limitent leurs œuvres, avec des résultats souvent mitigés. Le système des cotes instauré aujourd'hui par l'industrie favorise des films essentiellement dirigés vers un large public, explicitant cette tradition du cinéma américain à vouloir « exalter un seul mode de vie possible, celui d'un communautarisme, commençant par la famille, finissant par la nation tout entière, dans laquelle la bonhomie des protagonistes, reflet de celle recherchée dans les iris du public, est garante de leur honnêteté »⁸⁴. Même si tous les films étudiés pour le présent mémoire portent la cote « R », il reste que la grande majorité des productions touchant à la guerre en Irak et au terrorisme suivent cette lourde tendance historique à imager un discours rassembleur et uniformisant, transformant des œuvres a priori critiques en des odes de propagande pigmentées ça et là d'artefacts négatifs quant à l'implication américaine dans une guerre sans fin. Ce chapitre du mémoire est particulièrement révélateur à ce sujet, puisqu'il porte sur les nombreux films traitant du retour du soldat au pays après avoir servi la patrie en Irak ou en Afghanistan. Les similitudes avec la représentation cinématographique de la guerre du Vietnam sont ainsi très évidentes, et les mêmes thématiques réactualisées reviennent à l'écran en ce nouveau millénaire. La folie qui guette le soldat revenu entier de la guerre n'a d'égal que le désarroi qui afflige ceux qui y ont perdu une partie de leur corps et qui demeurent mutilés à jamais. Toutefois, comme nous le mentionnions précédemment, la majorité des films sur le Vietnam sont tournés après le conflit, laissant une plus grande souplesse aux réalisateurs quant à l'aspect critique donnée à la narration. Au contraire,

⁸³ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972, p. 51.

⁸⁴ Philippe Ortoli. « L'envers du décor », *Champs Visuels*, #11, Octobre 1998, *L'image empêchée. Du côté de la censure*, p. 116.

l'autocensure devient avec les films portant sur le présent la norme, et il est souvent intéressant de constater que certaines scènes coupées au montage final auraient donné une image négative encore plus forte à des productions dont l'essentiel « demand that their viewers consider the cost of the government's decision to invade a land no American was properly prepared for fighting in »⁸⁵. Le questionnement quant à la validité du conflit et les coûts physiques et psychologiques défrayés pour y subvenir constituent donc l'embryon qui mène plusieurs studios à s'intéresser à la guerre en Irak. De plus, la thématique du retour n'implique pas une surcharge de coûts relativement à l'équipement militaire, et les autorités du Pentagone ne louent de toute façon leur matériel qu'à des œuvres qu'elles ont au préalable filtrées. Cette avenue est donc privilégiée pour traiter d'une question politique dont Hollywood ne peut faire l'économie étant donné l'engouement médiatique et sociale qu'elle soulève.

Le réalisateur Paul Haggis remporta en 2005 l'oscar du meilleur film pour *Crash*, une fresque hollywoodienne dont les recettes aux guichets dépassèrent largement le budget initial d'à peine six millions de dollars. Ce succès lui permit de tourner ensuite l'excellent *In The Valley Of Elah* (2007), film dont les moyens sont à la hauteur d'un réalisateur récipiendaire de multiples prix, et inspiré d'une histoire vraie d'un père à la recherche de la vérité concernant le meurtre crapuleux de son fils dans les heures suivant son retour au pays, après avoir servi en Irak pendant une année. Plusieurs critiques et commentateurs s'entendent pour dire comme Richard Corliss que "the combination of dedicated actors and a superior script helps make *Elah* a far more satisfying film than *Crash*"⁸⁶. Malgré un budget de 23 millions, le film ne rapporta que six millions aux États-Unis avant de connaître une excellente carrière à l'étranger... Cette réalité économique nous incite à penser que c'est la teneur hautement politique du film, pourtant classique et très hollywoodien dans sa fabrication, qui est à l'origine du fait que les réseaux de distribution à travers le pays lui ont fermé les portes de leurs cinémas. La séquence finale nous montre d'ailleurs le père hissant un drapeau usé et à l'envers des États-Unis devant la mairie de sa

⁸⁵ Richard Corliss. Article du *Time* du 1er septembre 2007
<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1658403,00.html#ixzz0ct1ukJZk>

⁸⁶ *Ibid.*

petite ville. Pourtant, au début du film c'est lui-même qui signifiait à l'employé de la ville, un immigré du Salvador, toute la symbolique négative d'un tel geste :

"It's an international distress signal. It's means we're in a lot of trouble, so come save our ass because we don't have a prayer in hell of saving ourselves."

Sa quête de la vérité amène ce fier vétéran du Vietnam à remettre en question l'engagement militaire de son pays en Irak. Toutefois, bien que le film frappe l'imaginaire à plusieurs reprises, avec notamment la séquence finale du drapeau, il demeure patriotique dans l'ensemble et cherche davantage à critiquer la mauvaise préparation psychologique des soldats de l'armée plutôt que les origines du conflit dans laquelle celle-ci est engagée. Après tout, le peuple américain doit composer avec cette nouvelle réalité d'une guerre dont personne ne peut prévoir la fin. Le rare cinéma portant sur le sujet figure donc au niveau des moyens thérapeutiques visant à normaliser non seulement le comportement des vétérans de cette nouvelle guerre, mais aussi et surtout celui des proches qui doivent apprendre à vivre en compagnie de personnes qu'ils ne reconnaissent plus. L'attitude adoptée par la société américaine envers les accès de folie de ses vétérans rejoint cette idée de Foucault voulant que « la raison n'est rien puisque celle au nom de qui on dénonce la folie humaine se révèle, quand on y accède enfin, n'être qu'un vertige où doit se taire la raison »⁸⁷. Qu'elle soit meurtrière, sexuelle ou qu'elle plonge tout simplement les vétérans dans un état de désadaptation sociale complète, la folie qui les afflige à leur retour entretient un malaise généralisé pour la société tout entière qui cherche à en refouler les dures réalités. Ce chapitre du mémoire montre ainsi que la censure cinématographique aux Etats-Unis est un grand système codifié de normalisation des conduites sociales, plutôt qu'un système de répression à proprement parler, comme il en sera question davantage au troisième chapitre. Une des raisons pouvant expliquer ce phénomène vient certainement du fait que l'armée peut difficilement filtrer les scandales de ses vétérans une fois qu'ils sont de retour au pays, alors qu'au contraire les actes de barbarie commis au front peuvent en général être effacés des registres. C'est d'ailleurs le combat du héros de *In The Valley Of Elah* que de faire ressortir la vérité que l'armée s'entête à cacher.

⁸⁷ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972, p. 44.

C'est donc en brossant un échantillonnage élevé de films portant sur le retour du soldat qu'il est possible de déterminer les artefacts d'une censure normative appliquée sur le sujet. Comment faire passer des messages idéologiques contre la guerre sans pour autant s'attirer les foudres des producteurs ? Ceux-ci sont d'abord soucieux d'assurer une certaine vie économique à des films qui au départ portent déjà la contraignante cote « R ». De plus, la sensibilité du sujet fait en sorte qu'il faut une certaine audace pour accepter de le traiter, et il serait d'ailleurs étonnant qu'à court terme un film portant sur le retour du soldat d'Irak perce les box-office, bien que « the film industry is notoriously bad at identifying the archetypal fantasies that make certain movies click with the mass audience »⁸⁸ (le succès récent du film sorti en décembre 2009 *Brothers* de Jim Sheridan tend à prouver cette dernière citation, bien qu'il soit encore loin dans les box-office). En parcourant les dizaines de productions qui touchent à cette thématique du retour, nous rencontrons pourtant des similitudes étonnantes à travers des films dont la facture est pourtant fort différente. Si au final nous ne retenons que deux films dans ce chapitre pour fin d'analyse, il reste que plusieurs œuvres seront également citées afin d'appuyer les idées et questionnements soulevés d'un côté par *In The Valley Of Elah*, et de l'autre par *Home Of The Brave*. Ces deux productions nous semblent complémentaires parce que tout en traitant de la même thématique, elles s'opposent diamétralement au niveau idéologique. La première propose une vision négative des tenants et aboutissants de la guerre en Irak, alors que la seconde souscrit plutôt à la cause de la sauvegarde de la démocratie et des valeurs culturelles américaines.

2.2 Aux frontières de la déraison

Dans *In The Valley Of Elah*, l'acteur Tommy Lee Jones incarne Hank Deerfield, père de famille ayant déjà perdu son fils aîné mort lors d'exercices militaires, et qui s'inquiète de ne pas avoir reçu de nouvelles de son second fils alors que celui-ci est de retour au pays depuis quelques jours. Il se rend aux quartiers généraux de la division de son

⁸⁸ Harold Schechter & Jonna Semeiks. "Leatherstocking in 'Nam", cité in James Combs. *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York, Garland Publishing, 1993, p. 125.

fils pour se buter à la bureaucratie de l'armée, lui faisant du coup réaliser le monde qui le sépare de son expérience passée comme soldat au Vietnam. Quand, après quelques jours, on retrouve le corps brûlé et en morceaux de son fils, Hank Deerfield accepte difficilement de voir l'armée tenter de boucler l'enquête en supposant que son fils aurait eu affaire avec des narcotrafiquants mexicains. Aidé d'une détective du FBI, il réalise que contrairement à ce que croit l'armée, le meurtre s'est produit sous la juridiction de la police et que le corps fut ensuite brûlé sur le territoire appartenant à l'armée, autorisant du coup l'intervention du FBI dans le dossier. Comme dans le cinéma de *sécurité nationale*, où le FBI devient le penchant moral de l'autorité américaine confrontée aux dérives des agents de la CIA, ce sont ici les bureaucrates militaires qui malmènent la vérité que viendra éclaircir la police représentée ici par une agente du FBI. Encore une fois, la police vient donc au secours de l'État, rappelant qu'elle demeure « l'ensemble des interventions et des moyens qui assurent que vivre, mieux que vivre, coexister, sera effectivement utile à la constitution, à la majoration des forces de l'État »⁸⁹. Les forces policières constituent ainsi le rempart face aux dérives vaguement totalitaires des institutions militaires. L'investigation montrera que ce sont trois camarades de la même division du fils de Hank Deerfield, Mike, qui ont commis le meurtre brutal à peine rentrés de leur mission en Irak. Le père entendra même la froide confession du meurtrier qui lui expliquera les détails d'une soirée arrosée qui ne se sera tout simplement pas terminée à l'avantage de Mike Deerfield. Alors qu'une bataille éclate entre Mike et un autre compagnon d'armes, le meurtrier y mit fin en donnant plusieurs coups de couteaux à Mike, avant que les trois hommes ne décident de découper son corps et de le brûler :

“It was Bonner's idea to chop him up. He used to work for a butcher. He knew how to work the knife around the joints. Made it easier.

I liked Mike. We all did. But I think on another night that would've been Mike with the knife and me in the field.” (scène 23)

⁸⁹ Michel Foucault. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004, p. 334.

L'insouciance avec laquelle le meurtrier décrit son crime devant le père de la victime montre toute l'animalité qui entoure ce crime crapuleux, mais aussi le manque de réflexion quant à ses conséquences, et surtout le naturel avec lequel il fut commis. L'air désinvolte du meurtrier confirme que « le criminel est celui qui, rompant le pacte auquel il a souscrit, préfère son intérêt aux lois qui régissent la société dont il est membre. Il revient donc à l'état de nature, puisqu'il a rompu le contrat primitif. »⁹⁰. Cet état de nature qui semble être la norme en Irak incite les soldats à assouvir leurs plus bas instincts sans se soucier d'un quelconque jugement moral sur ces actions. L'enquête révélera d'ailleurs à Hank toute une facette de la personnalité de son fils qu'il ne croyait pas possible avant son départ pour l'Irak. Le meurtrier lui raconte en souriant comment son fils aimait torturer des prisonniers, d'où le surnom affectueux de « Doc » donné par ses camarades... À travers les recherches qu'il mène avec la détective du FBI, le père ne reconnaît plus les valeurs chrétiennes transmises à son fils, pas plus qu'il ne parvient à saisir toute la brutalité gratuite et macabre autour de son assassinat par ses propres camarades. Hank cherche à retracer le fil des événements qui ont amené son fils à devenir le tortionnaire attitré des prisonniers irakiens fait par sa division. En parcourant les effets personnels de Mike, Hank découvre la Bible qu'il lui avait donnée, et tous les gestes du père Deerfield sont empreints de cet esprit catholique cher à Hollywood qui rappelle que pour cette industrie « le christianisme est, pour elle, la plus belle et la plus humaine des religions »⁹¹.

Le film montre aussi brièvement en parallèle l'histoire d'un autre soldat revenu des combats au Moyen-Orient, et qui noie tout d'abord son chien dans la baignoire avant de faire la même chose avec sa femme quelques jours plus tard (rappelant ainsi la technique de simulation de la noyade, utilisée dans de nombreux interrogatoires et approuvée en 2002 par le secrétaire à la défense Donald Rumsfeld, technique « décrite par le vice-président Dick Cheney comme une *trempe dans l'eau* et une *évidence* si cela permettait de sauver

⁹⁰ Michel Foucault. *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999, p. 85.

⁹¹ Michel Cieutat. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome II*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 158.

des vies »⁹²). Bref, l'Irak devient ainsi une sorte d'internement pour les soldats où tous les débordements sadiques de l'individu peuvent s'y manifester. Les meilleurs hommes se transforment en bourreaux alors que les petits malfrats deviennent des héros. Ce renversement s'exprime dans le film par le personnage d'Ortiez, d'abord soupçonné d'être le tueur de Mike de par son passé de trafiquant et ayant servi en Irak dans la même division que lui. Arrêté par la police dès son retour pour des petits délits, il est finalement relâché, et Hank Deerfield vient le rencontrer à la toute fin du film pour lui poser des questions sur son fils et s'excuser de l'avoir injustement battu en croyant qu'il était le meurtrier de Mike. Ortiz lui dit :

- "I got a honorable discharge, if you could believe it.
- It's the Army, I'll believe anything.
- I hated it over there. Sleep in fucking tents. No toilets, no showers. No toilet paper.

Gotta use your hand. I couldn't wait to get out. After two weeks here... all I wanna do is go back."(scène 24)

Le film cherche à montrer comment aucun cadre moral ne semble prévaloir dans l'organisation militaire de l'invasion irakienne, laissant de jeunes soldats avec un trop plein de pouvoir qui rend difficile le retour dans une société restrictive. D'où leur désir de souvent vouloir retourner le plus vite possible en Irak, où finalement ils retrouvent leur vraie famille, point commun à la plupart des films étudiés pour ce chapitre et ici représenté par le personnage d'Ortiz. Car à leur retour ils errent dans les rues comme les fous de l'époque classique décrite par Foucault, où « folie et crime ne s'excluent pas; mais ils ne sont pas confondus dans un concept indistinct; ils s'impliquent l'un l'autre à l'intérieur d'une conscience qu'on traitera aussi raisonnablement, et selon ce qu'imposent les circonstances, par la prison ou par l'hôpital »⁹³. Le suicide d'un des meurtriers de Mike Deerfield conduira l'enquête à retracer les deux autres qui confesseront finalement leur crime, obtenant du coup une diminution de leur peine alors que le procureur militaire en vient à une entente avec la haute direction du FBI, au grand désarroi de la femme chargée

⁹² Philippe Sands. *Tortures. Made in USA*, Champs-sur-Marne, Music & Entertainment Books, 2009, p. 15-16.

⁹³ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972, p. 153.

du dossier et du père de Mike. Le rempart de la folie n'est donc pas suffisant pour exempter les soldats de la conduite morale qu'ils doivent avoir lorsqu'ils sont en société, mais à l'inverse tout leur semble permis quand ils affrontent l'ennemi sur son territoire, et ils jouissent donc d'une certaine immunité lors de leur retour étant donné les circonstances difficiles qu'ils ont vécues. C'est une longue descente aux enfers qui attend les soldats lorsqu'ils quittent leur civilisation pour aller affronter ces forces obscures qui se cachent souvent au plus profond de leur âme davantage que dans le regard et les actions de l'étranger. De plus, l'illégitimité du conflit et sa constante remise en question au sein de la population américaine font en sorte qu'ils ne sont pas toujours accueillis en héros à leur retour, et qu'il leur est difficile d'assumer leurs responsabilités et d'affirmer un certain leadership au sein de leur communauté. C'est donc la même logique qui prévaut aujourd'hui que lors de la guerre du Vietnam, où « Vietnam veterans returned to America in silence, either ignored or scorned by their country »⁹⁴. Le sombre portrait que dépeint le réalisateur Paul Haggis des militaires engagés en Irak pousse cette réflexion encore plus loin, alors que la représentation cinématographique ne vient pas ici au secours d'une nation en perdition, confirmant au contraire la détresse dans laquelle elle est plongée en hissant bien haut son drapeau usé et à l'envers. Ce symbole puissant et sans paroles peut surprendre dans un pays plongé dans une guerre interminable, mais surtout confirmer l'impossible censure d'un art qui cherche avant tout une juste représentation de la réalité.

Comme son titre l'indique, *In The Valley Of Elah* symbolise la lutte de David contre Goliath, et dans les méandres de la guerre en Irak, où l'ennemi est diffus et souvent introuvable, les rôles se voient peut-être inversés pour des soldats hyper équipés mais qui ne parviennent pas toujours à bien identifier leur cible cachée au sein même de la population. L'invasion américaine de l'Irak a certainement permis aux Etats-Unis de déployer toute leur impressionnante force de frappe, mais le géant se retrouve maintenant coincé au milieu d'une vallée où une multitude de petits David viennent à tour de rôle remettre en question l'utilité de leur présence à des militaires dépaysés. Si d'ordinaire « le cinéma hollywoodien raconte comment une nation présente ses réussites et dénonce ses

⁹⁴ Ernest Giglio. *Here's looking at you. Hollywood, Film & Politics*, New York, Peter Lang Publishing, 2005, p. 203.

erreurs pour la plus grande gloire de son Seigneur et Maître »⁹⁵, le film nous présente plutôt une vision pessimiste d'une société aux prises avec un essoufflement de ses valeurs spirituelles et morales. Mais le titre représente aussi cette lutte pour la vérité que mène Hank Deerfield face à des forces militaires qui cherchent à camoufler le réel pour éviter que celui-ci ne vienne leur porter préjudice. En effet, le pouvoir « est produit par le récit du pouvoir. Autrement dit, l'histoire racontée est l'effet de sens de l'arrangement de ces forces en même temps qu'elle est leur légitimation »⁹⁶. En voulant préserver l'honneur de son fils, et surtout trouver les véritables détails de la funeste soirée de son assassinat, Hank affronte la machine bureaucratique militaire qui s'efforce de fabriquer un récit afin de boucler le plus rapidement possible l'enquête. Le procureur militaire chargé du dossier pose quelques questions à Hank en lui spécifiant avoir trouvé sur le corps de son fils une pipe pour fumer de la drogue, l'incitant à croire que le crime serait relié à un éventuel trafic avec des narcotrafiquants mexicains. Le dialogue suivant montre bien comment le pouvoir peut ainsi constituer parfaitement un récit afin de le rendre le plus crédible possible :

Hank : - "What else you wanna ask ?

- A lot of deaths like these have been drug-related.
- Are you asking if Mike was a drug dealer or just an addict ?
- I don't wanna be asking anything.
- You know the Army does regular drugs tests.
- Not when they're in Irak. (*Il lui montre la pipe*). Now we found this under your son's mattress. It's not gonna go in my report. But why I ask is last month we arrested three soldiers who were trying to smuggle heroin in from Kuwait. They'd made arrangements to sell it to a local Mexican gang. I understand Mike spoke a little Spanish ?
- And you think he could've been a drug mule because he spoke Spanish ?
- No... because somebody cut off his hands and his head." (scène 6)

⁹⁵ Michel Cieutat. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome II*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 167.

⁹⁶ André Corten, *Discours et représentation du politique*, version originale en français de : « Discurso e Representação do Politico », in Freda Indursky, Leondro Ferreira, Maria Christina (eds.), *O multiplo territorio da analise do Discurso*, Porto Alegre, Editoria Sagra Luzzatto, 1999, p. 4 (de la version française)

Cette scène se situant au tout début du film, le spectateur est porté comme Hank à croire à la thèse avancée par l'Armée, tellement le récit de celle-ci est bien ficelé. Sans qu'il ne se doute de quoi que ce soit, le père Deerfield rencontre même les camarades de Mike ayant participé à l'assassinat de ce dernier, et chacun lui confie une anecdote réconfortante au sujet de son fils qui nous éloigne davantage de la sordide réalité du crime. Quand l'enquête semble se diriger vers une accusation contre Ortiz, un hispanique ayant des liens avec le crime organisé, tout nous porte à croire à sa culpabilité, rendant encore plus crédible la version des autorités militaires. Le film réussit donc subtilement à mettre en scène le langage totalisant de l'Armée, montrant comment celle-ci contrôle adroitement la circulation discursive de ses énoncés. Le dialogue ci-dessus explicite justement cette idée, en montrant qu'il « s'agit d'une part de formules qui donnent leur plausibilité à ces forces – parmi celles-ci les énoncés originaires-, il s'agit d'autre part de versions narratives qui vont permettre leur mise en acceptabilité »⁹⁷. Le procureur militaire, bien conscient de toute l'ambiguïté entourant le crime de Mike Deerfield, utilise tous les éléments dont il dispose pour faire porter le blâme non seulement sur les narcotrafiquants mexicains, mais aussi et surtout sur le comportement de Mike et la possible culpabilité de ce dernier, rendant le deuil de Hank encore plus difficile et incompréhensible. Il faut donc un événement inattendu, soit le suicide d'un des criminels, sur qui l'on retrouve la montre de Mike, pour venir soulever des interrogations quant à la pertinence des premières déclarations de l'Armée. Jusque-là, elle parvenait, comme source énonciatrice de première instance, à enfermer dans son discours à la fois Hank et la police, mais également le spectateur, qui ne peut déceler dans le comportement des camarades de Mike les attributs d'éventuels bourreaux. Le procureur militaire apparaît comme une figure autoritaire suprême en tant que représentant de l'Armée, rappelant que « dans la citation d'autorité le *locuteur* s'efface donc devant un *Locuteur* superlatif qui garantit la validité de l'énonciation ».⁹⁸ Et même quand on découvre la montre de Mike sur le corps du militaire s'étant enlevé la vie, le procureur revient à la charge avec un discours pragmatique condamnant immédiatement le pendu, soucieux de boucler au plus vite une enquête qui prend déjà des proportions inattendues et non souhaitables pour l'image de l'Armée. Il faudra finalement attendre la

⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁸ Dominique Maingueneau. *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 138.

confession d'un des autres meurtriers pour que la vérité éclate au grand jour, mais d'une façon où l'Armée garde tout de même le contrôle de la situation, et surtout des informations qui transpireront à travers les médias sur un crime sur lequel seules les autorités militaires auront à statuer de la sentence à donner aux criminels. L'enquête commune de Hank et de la policière du FBI aura en définitive mis de la pression davantage sur les meurtriers eux-mêmes que sur les autorités devant en principe les trouver pour ensuite les juger.

In The Valley Of Elah met donc en scène le langage de l'Armée, cette voix de la censure qui s'efforce de remâcher les discours qui émanent de ses organes, et qui peuvent ternir sa réputation dans un contexte politique où au contraire elle se doit de redorer son blason. Le meurtre de Mike est dangereux pour l'Armée en ce sens qu'il peut embraser de multiples polémiques au sein de la société, non seulement en ce qui a trait aux raisons qui poussent le maintien d'une guerre impopulaire par les États-Unis, mais aussi en ce qui concerne l'encadrement et le suivi des soldats lorsque ceux-ci reviennent au pays. Si les questionnements soulevés par l'application de la torture par des militaires américains dans les prisons irakiennes sont en général défragmentées par les sources énonciatrices que constituent les autorités militaires, le meurtre crapuleux d'un jeune soldat à l'intérieur des frontières du pays donne de l'espace à la validité d'un autre discours qui peut faire figure d'autorité, soit celui de la police. Le dialogue qui se déploie alors entre les deux instances « présume un contrat entre les adversaires, et avec lui l'idée qu'il existe un Code transcendant, reconnu par les membres du champ (les protagonistes du débat comme le public), qui permet de trancher entre le juste et l'injuste ».⁹⁹ Si lors de conflits comme la deuxième guerre mondiale l'engagement des troupes américaines allait de soi, il en va autrement pour des guerres comme celle en Irak, où les décisions prises par l'État ne reçoivent pas le plein aval de la population. Celle-ci voit son gouvernement prisonnier d'un discours militariste qui cherche à s'affirmer comme étant indispensable à la survie de la nation. Dans *In The Valley Of Elah* c'est donc la police, plutôt que l'Armée, qui vient donc au secours de l'État, c'est elle qui donne sa puissance morale au combat mené par Hank Deerfield face aux forces militaires qui tentent de biaiser la vérité pour leur seul profit. Car

⁹⁹ *Ibid.*, p. 168.

pour l'Armée, la vie de Mike se résume à son statut de simple soldat, et elle est ainsi bien moins importante que l'image négative pouvant ressurgir par la médiatisation de son assassinat. Au contraire, pour la police, ou pour le discours qui émane de ses instances, c'est « par la vie des individus, qui va maintenant, comme simple vie, être précieuse à l'État »¹⁰⁰, que se définit la validité de ses investigations et des efforts déployés pour départager le juste de l'injuste, et le meurtre de Mike ne peut faire l'économie d'une sévère condamnation. Car à la différence des homicides qui peuplent le quotidien des États-Unis, ce crime n'est pas explicable par la simple délinquance, mais bien par cette folie irrationnelle que nourrit le contexte de guerre illégitime dans lequel il s'établit. Si « la délinquance est utile économiquement »¹⁰¹, en raison notamment de tout l'appareillage juridique et policier qu'elle engendre, la gratuité d'un tel crime, commis de surcroît par des individus envoyés à l'étranger pour défendre la nation, n'a rien de rassurant pour une population qui se questionne sur les origines du conflit irakien.

Le cinéma s'affiche ainsi comme étant l'allié de ce discours qui pourfend les décisions de l'Armée, illuminant les zones grises où celle-ci se dissimule souvent afin de se dérober aux yeux du public. Car la frontière est ténue entre le vrai du faux, et ce constat se voit symbolisé dans *In The Valley Of Elah* par la légère subtilité qui détermine qui de la police ou de l'Armée doit s'occuper de l'enquête :

“- Well, it looks like the victim was killed by that fire site there, then the body was chopped up, it was burned, and animals scattered the parts so...

- And you're smiling like an idiot because...?

- Well, the base bought this field from the city two months ago. City property only extends 50 feet from the center line of the road so... I don't think it's our body, chief !

- Well, hallelujah ! Let's go home !”(scène 5)

Il faudra ainsi la détermination combinée d'une policière et de Hank pour non seulement tenir tête à l'Armée, mais aussi aux collègues un peu laxistes du FBI qui se

¹⁰⁰ Michel Foucault. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004, p. 334.

¹⁰¹ Michel Foucault. *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, p. 1015.

réjouissent de ne pas avoir à travailler sur ce crime complexe. Le film pénètre ainsi les frontières très fermées du monde militaire, celles que justement ce dernier cherche à étendre, particulièrement lorsque le pays se trouve en temps de guerre. Comme pour les nombreux cas de torture, où les stratèges de l'administration Bush concluaient dès 2002 que « les Conventions de Genève ne s'appliquaient pas aux détenus talibans ou d'Al-Quaïda »¹⁰², l'Armée et ses dirigeants travaillent toujours à propager leur emprise au-delà des territoires déjà acquis. *In The Valley Of Elah* vient donc éclairer ces zones grises que les milieux conservateurs préfèrent garder sous silence. Pas étonnant que le film soit d'ailleurs produit par la Warner, qui depuis qu'elle existe oppose « au conservatisme hypocrite de l'apolitisme, l'engagement dans les causes progressistes »¹⁰³. Le réalisme de la production va jusqu'à utiliser de véritables soldats ayant servi en Irak pour les rôles clés représentant les camarades de Mike. En écoutant leurs commentaires sur le « making of » du film, la vision qu'ils retirent de leur engagement pour l'Armée ne les incitent absolument pas à retourner servir leur pays dans cette guerre dont les motifs demeurent pour le moins nébuleux. Le réalisateur Paul Haggis parvient donc à normaliser de façon cinématographique une large portion du discours antimilitariste qui traverse les États-Unis en ces temps de guerre. Évidemment, « all texts are polysemic and subject to multivalent readings depending on the perspectives of the reader »¹⁰⁴, mais comme le montre notre analyse jusqu'à présent, il est difficile de retenir une image positive de l'Armée à travers l'œuvre de Paul Haggis ! Si le film n'a pas bénéficié d'un imposant battage médiatique et que ses recettes aux États-Unis furent plutôt discrètes, il reste que sa simple existence, ainsi que la notoriété retirée à l'étranger, donnent une importante tribune à la dissidence en des temps où le patriotisme exacerbé est de mise, particulièrement dans le milieu cinématographique. Il est donc une fois de plus permis de se questionner sur les avantages qu'il y a pour l'industrie hollywoodienne à bénéficier d'une situation politique ambiguë comme celle qui sévit depuis bientôt une décennie.

¹⁰² Philippe Sands. *Tortures. Made in USA*, Champs-sur-Marne, Music & Entertainment Books, 2009, p. 50.

¹⁰³ Jean-Loup Bourget. *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Éditions Nathan, 1998, p. 98.

¹⁰⁴ Douglas Kellner. "Film, politics, and ideology", cité in James Combs. *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York, Garland Publishing, 1993, p. 85.

In The Valley Of Elah donne ainsi corps au discours antimilitariste, et n'hésite pas à mettre en images des idées frappantes, comme en fait foi cette cérémonie du drapeau hissé à l'envers qui clôture le film. Toutefois, s'il s'attarde comme bien d'autres productions cinématographiques aux problèmes psychologiques vécus par les soldats à leur retour, il demeure prudent face aux blessures physiques qui accablent un pourcentage non négligeable des vétérans. À travers les recherches de Hank sur le passé en Irak de son fils, il ne rencontre personne ayant vu de près la mort d'un camarade ou la mutilation d'un autre soldat victime d'une bombe artisanale. Il est d'ailleurs intéressant de constater sur le DVD du film qu'une scène importante donnant une tout autre dimension à l'histoire n'a finalement pas été retenue pour le montage final. Cette scène montre Hank visitant une très belle femme soldat ayant eu une relation avec son fils avant leur départ respectif pour l'Irak, mais qui est revenue avec un bras et une jambe en moins. Le tout se déroule à l'hôpital où elle poursuit sa réhabilitation, et la caméra croise ainsi sur son passage une multitude de soldats mutilés à jamais, imprégnant le film d'une atmosphère lourde et poignante. Si depuis toujours « la politique générale de l'auto-régulation hollywoodienne consistait à épargner la susceptibilité de tous les publics sensibles, ou tout au moins de tout groupe qui pouvait exercer une influence quelconque sur la composition du public »¹⁰⁵, il est ici facile de constater que le sujet déjà chaud de *In The Valley Of Elah* pourrait devenir bouillant si on lui rajoutait cette longue scène qui perturbe autant son personnage principal que le spectateur qui suit ses pérégrinations. Peu importe d'où provient la décision finale de mettre de côté cette scène, que ce soit le réalisateur ou les producteurs, elle montre qu'il est encore difficile de mettre à l'écran cette réalité des soldats handicapés avec laquelle les américains devront composer pour les prochaines décennies.

Bien qu'elles puissent prendre des proportions terrifiantes comme dans le film de Paul Haggis, les dérives psychologiques et les accès de folie vécus par les soldats à leur retour demeurent plus faciles à circonscrire, à normaliser. Les unijambistes et autres personnages mutilés auront toujours le défaut d'être visibles et de mettre le spectateur dans un état de vulnérabilité émotionnelle. Au contraire, lorsqu'il est porté à l'écran, le soldat

¹⁰⁵ Jacqueline Nacache. *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 221.

fou est d'une certaine façon « repoussé à l'autre extrémité du monde, mis à l'écart et maintenu hors d'état d'inquiéter, par une double sécurité, puisqu'il représente la différence de l'Autre dans l'extériorité des autres »¹⁰⁶. Toute la puissance de *In The Valley Of Elah* s'inscrit justement dans ce défi qui consiste à intégrer l'illuminé dans le quotidien du citoyen ordinaire, où l'épouse voit son chien noyé par son mari avant que ce dernier ne fasse de même avec elle. Où un père cherche les responsables de l'assassinat de son fils et discute sans le savoir avec le meurtrier qui s'affiche comme son meilleur ami. La folie règne au milieu de la cité, et elle est identifiable à l'uniforme sali d'une guerre injustifiée.

2.3 L'armée, seule véritable famille du soldat

Le délicat sujet du retour du soldat au pays propose habituellement une vision assez critique de la guerre menée par les États-Unis en Irak. C'est du moins le constat général qui ressort de la dizaine de films visionnés pour le présent mémoire et qui portent sur le sujet. Lors de la guerre du Vietnam, et surtout dans la décennie qui suivit celle-ci, la plupart des grandes productions hollywoodiennes et autres films indépendants donnaient également une vision pessimiste de l'Amérique quand elles abordaient cette question. Il y avait évidemment le vétéran contre qui la société semble se lier afin qu'il ne puisse reprendre une vie normale et paisible. Cette réalité s'exprimait essentiellement à travers le personnage de John Rambo, où le « héros doit continuer le combat, non pas pour tuer ses compatriotes, ni pour satisfaire ses pulsions meurtrières, mais pour faire en sorte que le mal ne se répande pas davantage »¹⁰⁷. Il y eût aussi ces héros en chaise roulante, personnalisés par de grands acteurs comme Tom Cruise dans le *Born on the Fourth of July* d'Oliver Stone (1989), ou encore le provoquant *Coming Home* d'Al Hasby (1978), et qui plaçait sous les projecteurs l'actrice Jane Fonda dont les positions antimilitaristes défrayèrent la manchette pendant la guerre du Vietnam. Encore une fois, faut-il répéter que ce sont des productions cinématographiques sorties *après* le conflit qu'elles mettent en scène, et que la présente étude cherche justement à délimiter comment s'articule la censure et l'autocensure

¹⁰⁶ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972, p. 199.

¹⁰⁷ Jean Ungaro. « Le corps sacrificiel du héros » in *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?* sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 177.

sur des sujets similaires alors que les États-Unis sont toujours en guerre et très présents au Moyen-Orient. Le film précédemment analysé de Paul Haggis traduisait les inquiétudes d'une Amérique ayant perdu l'horizon de ses valeurs traditionnelles en envoyant ses enfants se battre pour une guerre controversée dont ils ne peuvent revenir qu'à moitié aliénés. La seconde partie de ce chapitre nous permettra de nous pencher sur un film traitant lui aussi du difficile retour du soldat au pays, mais qui traite la question de manière beaucoup plus optimiste, cherchant à réintégrer le soldat dans un univers où sa présence est normalisée. Irwin Winkler, surtout connu pour être le producteur de nombreux films à succès dont la série des *Rocky*, écrit, réalise et produit en 2006 le film *Home of the Brave* dont le titre ne cache pas l'ambition de faire de ses héros de dignes soldats pour qui résonnera toujours le « *Star-Spangled Banner* » dont la phrase est tirée. Malgré ses nombreuses têtes d'affiche et le sceau de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), le film a fait piètre figure au box-office américain, probablement victime de sa mièvrerie à vouloir régulariser un sujet d'actualité qui gagne à courtiser la clientèle antimilitariste plutôt que l'inverse. Le film de Winkler demeure néanmoins un excellent objet d'analyse pour notre mémoire.

De par sa forme, *Home of the Brave* s'inscrit parfaitement dans le moule hollywoodien, en ce sens qu'il nous présente un casse-tête initial que les héros chercheront à résoudre pour accéder à un nouvel état. « Cette représentation organique et spiraliq ue a pour formule S-A-S* (de la situation à la situation transformée par l'intermédiaire de l'action) »¹⁰⁸, et il va sans dire qu'une grande majorité des productions cinématographiques adoptent cette forme de narration filmique qui a l'avantage d'être facilement compréhensible, et donc accessible à un large public. Le film de Winkler n'y échappe pas, et les quatre scènes (soit un peu moins de vingt minutes) qui constituent la situation initiale nous présentent chacun des personnages dans l'ordre annoncé par la distribution du film. Le descriptif résume d'ailleurs en une seule phrase cette mise en situation du film :

“When a humanitarian mission in Irak is derailed by an explosive ambush, a small band of American soldiers find themselves fighting for their lives”.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze. *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 197.

Les images qui accompagnent le générique du début accentuent cette idée humanitaire : plusieurs symboles de croix rouge, un médecin (Samuel L. Jackson) qui soigne un enfant irakien en tentant de rassurer sa mère, etc... Des soldats qui jouent au football au son d'une musique rap omniprésente (un des personnages principaux, *Jamal*, est interprété par Curtis « 50 Cent » Jackson, figure importante de la culture rap de la côte ouest américaine) rappellent l'esprit de camaraderie de cette *small band of American soldiers*. Mais par-dessus tout la scène initiale cherche à dépeindre l'Autre, cet Irakien avec qui il faut apprendre à vivre à distance, mais surtout à qui il faut apprendre à vivre, à se civiliser. Pour reprendre une fois de plus les mots de Michel De Certeau, « L'intelligibilité s'instaure dans un rapport à l'autre »¹⁰⁹, et si d'office le spectateur est d'accord pour s'identifier à ces soldats venus en Irak en *mission humanitaire*, il va sans dire qu'il ne peut être sympathique à cet autre, ce terroriste qui pose des explosifs et qui surgit dans des embuscades. Ce schéma pose l'Amérique comme source de la démocratie, et comme exportatrice des valeurs humanitaires qu'elle engendre. Mais pour reprendre la réflexion de Guy Debord, dont les *Commentaires sur la société du spectacle* s'appliquent bien à l'imaginaire projeté par le cinéma hollywoodien, « cette démocratie si parfaite fabrique elle-même son inconcevable ennemi, le terrorisme. Elle veut, en effet, être jugée sur ses ennemis plutôt que sur ses résultats. L'histoire du terrorisme est écrite par l'État; elle est donc éducative. Les populations spectatrices ne peuvent certes pas tout savoir du terrorisme, mais elles peuvent toujours en savoir assez pour être persuadées que, par rapport à ce terrorisme, tout le reste devra leur sembler plutôt acceptable, en tout cas plus rationnel et plus démocratique »¹¹⁰. Si *Home of the Brave* semble représenter cette idée, il reste que sa production n'est en rien redevable à l'État et qu'au contraire celui-ci a plutôt cherché à nuire à l'élaboration ainsi qu'à la distribution du film¹¹¹. La scène initiale attaque même ouvertement les responsables de l'armée quant à l'équipement désuet avec lequel les

¹⁰⁹ Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard/Folio, 1975, p. 15.

¹¹⁰ Guy Debord. *Commentaires sur la société du spectacle*. En ligne sur le site libertaire.free.fr/debordcommentaire.html. Chapitre IX.

¹¹¹ En effet, le film n'a pu emprunter du matériel militaire américain, le Pentagone ayant lu le scénario et l'ayant jugé inadmissible. Les producteurs ont loué le matériel militaire (dont l'utilisation est somme toute minimale) aux autorités marocaines sur le territoire duquel les scènes irakiennes ont été tournées.

soldats doivent composer, sujet qui est devenu une préoccupation croissante des médias américains depuis le début du conflit en Irak. Un des soldats, *Jordan*, porte un masque de soudeur et rajoute une plaque de tôle sur son véhicule afin de mieux le blinder, alors que Tommy rajoute :

“My mom's Honda has better fucking doors than this piece of shit”

L'ensemble de la scène se déroule toujours au son d'une musique rap qui donne un élément de justification au niveau de langage utilisé. L'Autre est ainsi présent même dans les images qu'évoque la langue des soldats, ici dans la présence d'une voiture japonaise que seule une femme peut conduire, alors que plus tard dans le film on voit constamment Tommy au volant de son camion Ford... Mais la réplique de Tommy se concrétise dans l'action quand plus tard un engin explosif fera exploser un camion militaire conduit par une femme n'ayant pas pris la précaution de blinder la porte de son véhicule...

L'Autre s'incarne aussi dans la présence de ce soldat de l'armée irakienne assigné au véhicule de Tommy, Jordan et Jamal, et qui n'est que le présage de mauvaises nouvelles pour Jordan qui en le voyant s'exclame :

“No, no, no. Not this guy. He's bad news. He was in the Fallujah run in July. He was with Mendocino and Shirley”.

La bataille de Falluja s'institue donc comme une référence de cette nouvelle guerre à laquelle sont confrontés les Américains, mais toute l'histoire de cet événement majeur de la guerre en Irak est évaporée au profit de la seule réalité tragique de Jordan dont le pressentiment se réalisera.¹¹² Falluja demeure aujourd'hui emblématique de la nature du conflit en Irak, et ce peu importe de quel côté on se situe. L'idée subversive du scénario est

¹¹² Sur la réalité de la bataille de Falluja, voir entre autres l'excellent documentaire *Occupation : Dreamland* (2005), qui montre le siège de plusieurs mois de la ville par les Américains avant l'assaut final. Plusieurs documents en ligne attestent de la brutalité de ce siège et des méthodes peu orthodoxes non-conformes à la Convention de Genève utilisées par l'armée américaine. www.occupationdreamland.com

justement de maintenir « une distance entre deux sources d'énonciation, qu'elle hiérarchise »¹¹³, et ce concept de *captation-subversion* reviendra à quelques reprises alimenter l'histoire de *Home of the Brave*. Le film de Winkler, plus traditionnel dans sa conception et surtout dans le public visé, rejoint donc l'esprit de *Body of lies* en ce sens qu'il exprime à plusieurs reprises des inquiétudes sociales pour les filtrer et les normaliser à travers le moule hollywoodien.

Une fois l'introduction passée, dans laquelle tous les personnages sont présentés à l'intérieur des quatre mêmes scènes, le film se construit sur un montage parallèle ne reposant plus « sur l'unité de la chose narrée mais sur celle de la narration, qui maintient rapprochés des rameaux différents de l'action »¹¹⁴. Ainsi chaque scène se concentre sur un personnage en particulier qui doit composer avec cet univers métamorphosé que constitue le retour à la maison. L'actrice Jessica Biel interprète le rôle de Vanessa, mère de famille qui a accepté un contrat d'un an en Irak pour faire essentiellement du travail de maintenance (jamais on ne la voit porter un fusil, on la voit plutôt avec un cartable s'assurant que tout le matériel est bien en place). Lors de l'embuscade, Vanessa perd la moitié de son bras dans l'explosion de son véhicule et le film montre sa difficile réadaptation à la vie normale. Chaque scène où elle prend place comporte au minimum un gros plan de son visage (dans un rapport total de 3 pour 1 vis-à-vis des autres personnages), souvent en larmes ou frustrée de ne pouvoir serrer dans ses bras son fils comme avant. Et comme toujours, « le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé »¹¹⁵, et ici de nous convaincre que la place d'une femme n'est pas sur un champ de bataille, mais bien à la maison ou à tout le moins près de son enfant. Le visage de Vanessa exprime à la fois quelque chose de dur et de tendre, et rejoint peut-être cette idée de Roland Barthes quand il décrit le visage de Greta Garbo, « où le cinéma va extraire une beauté existentielle d'une beauté essentielle, où l'archétype va s'infléchir vers la fascination de figures périssables, où

¹¹³ Dominique Maingueneau. *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 155.

¹¹⁴ Christian Metz. *La grande syntagmatique du film narratif*, Communications #8, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 129.

¹¹⁵ Gilles Deleuze. *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 137.

la clarté des essences charnelles va faire place à une lyrique de la femme »¹¹⁶. L'allégorie de Barthes prend d'autant plus de signification avec Vanessa, dont la prothèse est aussi filmée de façon insistante, l'objet inanimé prenant vie, sans pour autant nuire à la plasticité iconographique de son visage.

Ainsi ce personnage amène une dimension intéressante du discours quant à sa relation non seulement avec la science, en raison notamment de sa prothèse, mais aussi avec l'État par l'entremise de celle-ci, car la facture est réglée par l'armée. L'essentiel se résume en un dialogue entre Vanessa et un médecin, une femme froide et strictement professionnelle, au sujet de douleurs qu'elle ressent avec sa prothèse. Lorsqu'elle s'en plaint, le médecin lui répond :

"All right it's probably the prosthesis. We can try and adjust it. And I can prescribe some medication to help with these phantom pains.

—(Vanessa) : No more medication"

Le médecin n'hésite pas non plus à lui proposer des voyages thématiques pour l'aider à se réadapter, et ce toujours aux frais de l'armée. Mais comme pour la médication, sujet constant tout au long du film, Vanessa refuse, et trouve plutôt réconfort dans l'amour de son fils, doublée d'une nouvelle relation amoureuse. Le personnage témoigne bien de l'idée foucauldienne disant que « le corps est une réalité bio-politique; la médecine est une stratégie bio-politique. »¹¹⁷. Droitière, Vanessa doit complètement réapprendre à fonctionner socialement de la main gauche, mais refuse d'entrer dans le jeu de la dépendance envers l'État. Quand, dans une scène avec Tommy, antérieure à celle avec le médecin, elle énumère toutes les prescriptions fournies par des docteurs, elle le fait sous le ton de l'ironie, lâchant au final :

"Would you listen to us ? We sound like a couple of junkies."

¹¹⁶ Roland Barthes. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 67.

¹¹⁷ Michel Foucault. *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, p. 210.

Comme à ce moment elle est encore sous médication, et que d'une certaine façon elle s'en confesse, tout comme Tommy qui prend part au jeu, l'ironie apparaît comme une porte de sortie pour exprimer le malaise face à cette intrusion de la médecine dans leurs vies. Et comme Maingueneau le mentionne, « il convient de ne jamais perdre de vue que l'ironie est un geste tourné vers un destinataire et non une activité ludique, désintéressée. »¹¹⁸ Le destinataire étant à la fois Tommy et Vanessa elle-même, mais aussi et bien entendu l'auditoire que le film atteindra.

Le discours scientifique est omniprésent dans la vie des anciens combattants, mais il passe par l'intermédiaire de l'État qui s'évertue à en complexifier la portée et surtout l'accessibilité. Lors de son passage au *Walter Reed Army Medical Center*, complexe militaro-médical fortement décrié ces dernières années¹¹⁹, Vanessa se bute à de longues files d'attentes pour faire sa thérapie et à un environnement pour le moins dépersonnalisé. Cette désindividualisation vient, comme le mentionne Foucault, de ce qu'on « découvre que ce sur quoi le pouvoir s'exerce, c'est la population »¹²⁰, et que la médecine est un moyen privilégié pour y parvenir. Si Vanessa finit par accepter sa prothèse, objet scientifique autonomisé tout au long du film par des gros plans insistants, elle refuse toutefois de se plier à tout l'appareillage politique qui entoure l'utilisation de ce bras artificiel. Son équilibre parvient à être atteint par une vie familiale rangée, et surtout indépendante de toute pression gouvernementale. Dans *Home of the Brave*, la prothèse est donc fétichisée, et son utilisation est normalisée au point où l'individu qui la porte peut s'astreindre de passer par les rouages politiques mis en place par l'État pour aider les anciens combattants à faire face à leur nouvelle existence. C'est tout le contraire du film précédemment analysé de Paul Haggis, qui refusait d'inclure dans le montage final de *In The Valley Of Elah* une scène avec une femme soldat devant apprendre à vivre avec des prothèses pour son bras et sa jambe.

¹¹⁸ Dominique Maingueneau, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 151.

¹¹⁹ Au point où l'administration Bush a réussi à faire adopter tôt en 2007 par le Congrès des augmentations historiques quant à l'aide aux anciens combattants, créant une pompeuse « Task Force on Returning Global War on Terror Heroes ». Voir www.whitehouse.gov/news/releases/2007.

¹²⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, p. 1012.

L'œil du spectateur n'est donc pas encore prêt à accepter l'impossible réadaptation de nombreux vétérans de cette guerre qui multiplie les éclopés sévères, mais il parvient néanmoins à entrevoir l'idée que l'avenir réserve davantage d'espace à ces handicapés pour qui la science réussit en partie à rendre une vie autonome, normalisée et surtout inclusive face à leur environnement social. Les statistiques nous montrent d'ailleurs que "according to the Army Office of the Surgeon General, between September 2001 and January 12, 2009, there were 1.286 amputations in OIF, OEF and unaffiliated conflicts. The total includes 935 major limb amputations and 351 minor amputations"¹²¹. Les mêmes sources mentionnent les nombres astronomiques de cas de syndrome post-traumatique, donnant sens à tous ces films qui traitent de la difficile réadaptation sociale des soldats. Par contre, si ces statistiques parlent également des nombreux cas de suicides de la part des soldats en activité, elles omettent de mentionner le nombre de ceux qui passent à l'acte alors qu'ils sont de retour au pays, comme l'exemple du soldat qui met fin à ses jours dans *In The Valley Of Elah*. « La statistique, c'est le savoir de l'État sur l'État, entendu comme savoir de soi de l'État, mais également des autres États »¹²², et certaines connaissances restent occultées autant par les organes concernés que par les moyens cinématographiques existants pour les représenter. Le film de Paul Haggis se présente comme une sorte d'ovni dans le paysage des dernières années tant son contenu cherche volontairement à ébranler l'auditoire (même sans la fameuse scène supprimée de la femme soldat amputée), ce que *Home of the Brave* se refuse de faire, et ce malgré la délicatesse de son sujet.

S'il est une chose que Tocqueville ne pouvait sans doute pas prévoir avec l'avenir de l'armée démocratique américaine, c'est l'importance de la communauté noire en son sein, mais le flair de l'écrivain ne se trompait pas en disant que « chez les peuples démocratiques, la discipline militaire ne doit pas essayer d'anéantir le libre essor des âmes; elle ne peut aspirer qu'à le diriger; l'obéissance qu'elle crée est moins exacte, mais plus impétueuse et plus intelligente »¹²³. La musique s'avère essentielle pour l'imaginaire des

¹²¹ Hannah Fischer. United States Military Casualty Statistics : Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom. March 25, 2009. <http://www.fas.org/sgp/crs/natsec/RS22452.pdf>

¹²² Michel Foucault. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Paris, Gallimard, 2004, p. 323.

¹²³ Alexis De Tocqueville. *De la démocratie en Amérique II*, Paris, Folio/Gallimard, 1961, p. 383.

soldats en mission à l'étranger, et la culture rap, acceptée au point de paraître envahissante pour plusieurs¹²⁴, symbolise bien cette appartenance des Noirs à l'armée américaine. Le choix d'un rappeur connu, et controversé en la personne de « 50 » Cent, vient conforter cette idée, rappelant du coup cette idée que l'Armée est non seulement une grande famille métissée, mais aussi le reflet de la structure sociale du pays. Mais c'est aussi une source de justification pour le niveau de langage utilisé tout au long du film, ce qui vaut d'ailleurs à la production de Winkler la fameuse cote 13 ans et plus du MPAA. Comme pour l'exemple de Maingueneau dans son livre *L'Analyse du discours*, « c'est la construction, à travers l'énonciation même, d'une scène de légitimation »¹²⁵, qui s'étend d'ailleurs à tous les autres personnages, mais qui est essentiellement l'affaire de Jamal, dont la personnalité est aussi celle qui se trouve le plus en conflit avec l'État par l'entremise de l'Armée, mais aussi avec la société civile. Dans une scène de thérapie de groupe d'anciens combattants, Jamal lance un long monologue avant de vouloir s'en prendre physiquement au Docteur, et le texte ressemble à une structure d'une chanson rap :

"Why I get these headaches and I can't sleep right.

Why I can't walk right because my back's still fucked up.

Why Keisha wouldn't kiss me the first two months I was home?

Why it takes the army six weeks to set the medical for my discharge, and they cancelled it and they rescheduled it and then cancelled it again?

Why I can't look at you right now without wanting to kick your face in?"

En lisant ces lignes séparées de leur contexte, l'envie nous prend presque d'y rajouter une musique pourtant inexistante dans le film, car le monologue est dit sur un ton normal, bien qu'accentué de gestes évoquant le langage rap, et entrecoupé de plans montrant les autres personnages, à commencer par le docteur qui voit bien la tension monter. Ces quelques lignes résument ainsi le personnage dont l'incapacité à se comporter

¹²⁴ Le documentaire *Soundtrack to war* de Georges Gittoes est saisissant quant à l'omniprésence de la musique dans la vie des soldats en Irak, et surtout sur la place qu'occupe le rap dans le quotidien de l'Armée, atisant évidemment les tensions avec des groupes blancs racistes minorisés par l'acceptation générale de cette culture. Le rappeur Eminem, figure controversée s'il en est une, a d'ailleurs produit le disque d'un soldat revenu d'Irak. www.soundtracktowar.com.

¹²⁵ Dominique Maingueneau. *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 157.

civilement l'amènera à commettre une prise d'otages (comprenant Keisha, la petite amie du texte citée) où il finira par vouloir se rendre, mais sera tué au même instant par la police. « Ce que l'on appelle une langue n'est pas un système homogène, mais un espace de coexistence instable entre des aires d'usages multiples »¹²⁶, et les interventions de Jamal dans le film sont en fait des *interférences diatopiques*, le rap devenant une sorte de dialecte qui parvient à s'intégrer à l'ensemble sans pour autant jamais affirmer complètement sa place. C'est un discours qui pose, et surtout repose des questions (les cinq *why* de Jamal), auxquelles la société préfère ne pas répondre, s'emmurant dans des réponses à saveur déterministes. De tous les personnages, Jamal est celui dont le passé le hante le plus, et un flash-back insistant sur son passé en Irak, où il a tué accidentellement une femme lors d'une opération, revient juste avant le moment où il récite ses cinq *why*. Le procédé du flash-back est somme toute banal au cinéma, et il indique par convention « une causalité psychologique, mais encore analogue à un déterminisme sensori-moteur, et, malgré ses circuits, ne fait qu'assurer la progression d'une narration linéaire »¹²⁷ qui ici nous renseigne sur la culpabilité de Jamal.

Dans une étude sur l'histoire des revendications en paroles de la communauté noire américaine, Valérie Bonnet mentionne que « la musique est un mode d'expression de la communauté noire que les blancs essaient de contrôler depuis l'importation des premiers esclaves, craignant, à juste titre comme le démontrera l'histoire, qu'il ne les incite à la révolte »¹²⁸. Et si de nos jours le rap est une industrie florissante, c'est peut-être justement une façon de pouvoir canaliser cet esprit de révolte en une culture balisée dont l'expansion éteint l'étincelle revendicatrice. *Home of the Brave* ne cherche pas à vendre « 50 » Cent, même si forcément l'impact du nom peut avoir une incidence sur les recettes du film, mais celui-ci ne s'accompagne d'aucune chanson originale de l'artiste, et ne possède pas de bande sonore se prêtant à une sortie médiatisée en magasins. Rappelons que « l'émergence du rap s'est partout produite selon un rapport étroit et affirmé au phénomène urbain, à son

¹²⁶ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁷ Gilles Deleuze. *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 67.

¹²⁸ Valérie Bonnet. « Revendication et politiques en paroles : chansons de la communauté noire américaine », *Mots*, #70, novembre 2002, p. 65.

essor, à sa gestion, et aux configurations sociales auxquelles il a donné lieu »¹²⁹, et Curtis Jackson amène une dimension langagière à un film dont la sortie se produit essentiellement dans les villes peuplées et métissées d'Amérique. Omniprésente dans la culture des soldats en Irak, la musique rap devient incontournable dans l'élaboration scénaristique de films qui les mettent en scène, particulièrement lorsque l'on reproduit des moments filmés sur le terrain. *In The Valley Of Elah* n'y échappait pas, bien que dans une moindre mesure, mais également la plupart des films visionnés pour ce chapitre, et même pour les autres parties de ce mémoire (dans une scène de *Body of lies* le héros se retrouve à l'infirmerie d'une base militaire du Moyen-Orient et l'arrière-plan montre des soldats jouant au football au son d'une musique rap, rappelant la scène initiale de *Home of the Brave*).

La distribution du film annonce Samuel Jackson comme la grande vedette, et effectivement il incarne un rôle à plusieurs dimensions fondamentales pour l'histoire que le réalisateur se plaît à filmer avec une attention particulière. Depuis les débuts de l'industrie cinématographique hollywoodienne, « l'atout principal de la MGM consiste en ses stars, ces étoiles plus nombreuses qu'au firmament, que le studio, fort logiquement, considère comme son vrai capital, ce qui attire le public et que les metteurs en scène sont donc chargés de faire fructifier »¹³⁰. Le pari de Winkler et de la MGM n'aura pas été gagné avec *Home of the Brave*, car non seulement la carrière du film s'est avérée pathétique aux États-Unis, mais son exportation a somme toute été modeste, le film ne bénéficiant pas d'une plus-value au niveau du discours antimilitariste qu'il cherche à subvertir plutôt qu'à mettre en valeur. Les tentatives pour mettre l'acteur principal Samuel Jackson en valeur contrastent ainsi avec la linéarité générale du film, et le propre de la narration simultanée « consiste précisément à additionner les récits du roman dans un mouvement central, pour souligner le caractère collectif du sujet ».¹³¹ Médecin chirurgien Noir, Haut Gradé de l'armée américaine, Will est le parfait alliage de la science, des minorités, et des

¹²⁹ Vincent Fayolle et Adeline Masson-Floch. « Rap et politique », *Mots*, #70, novembre 2002, p. 80-81.

¹³⁰ Jean-Loup Bourget. *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Éditions Nathan, 1998, p. 96.

¹³¹ Frédérique Tabaki, « Histoire politique et techniques romanesques dans *Le Sursis* de Jean-Paul Sartre », *Mots*, #54, mars 1998, p. 45.

institutions. Construction pragmatique totale, puisqu'à la fois il est ce « super-professeur » dans la vie normale en tant que chirurgien bien rémunéré, et impliqué dans sa communauté, mais il devient « le marginal autorisé venu d'une autre discipline, mais qui se trouve en position d'autorité dans ce champ »¹³² en tant que médecin dans l'armée. Il revient d'ailleurs profondément marqué de son année en Irak, cherchant néanmoins à ne rien laisser paraître auprès de ses proches à qui il ne pourra cependant pas cacher sa nouvelle dépendance à l'alcool, conséquence des troubles vécus lorsqu'il était en fonction dans l'armée. De plus, son fils, un adolescent ouvertement contre la guerre en Irak, est menacé de suspension de son école pour avoir porté un chandail avec l'inscription *Buck Fush*, donnant droit à une réplique étonnante de Will au recteur de l'école :

“Okay, so why don't we have him take it off right now, you call an assembly and you can burn it, along with some books from the library and today's newspaper. And while we're at it, let's get a list of all the students who are opposed to the war, make them come to school on Saturday and take patriotism classes and monitor their e-mails and their cell-phones calls...”

L'ironie revient une fois de plus à la rescousse, cette fois-ci pour désigner les dérapages constitutionnels élaborés par l'administration Bush, en exagérant leur portée avec cette image d'assemblée nazie s'adonnant à des autodafés de livres. L'inscription *Buck Fush* rappelle les principes fondamentaux bafoués de la Constitution américaine faisant du droit à l'opposition et à la concurrence la base de tout le système politique, juridique, mais aussi économique. En effet, quand sa mère lui demande où il s'est procuré ce chandail, son fils lui répond : *The mall, what's the big deal ?* Et plus tard, lors du plus long plan-séquence du film (plus d'une minute), où la caméra filme à reculons Will, son fils Billy et sa femme Penelope, à leur sortie de l'école après la rencontre avec le recteur, ce dialogue montre bien la position défendue par Will :

(Will)- “So you're against the war, huh? You don't know a damn thing about it.

(Billy)-It's not a war, it's an occupation. They hate us.

¹³² Dominique Maingueneau. *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 194.

(Will)-They're trying to build a country. We did the same thing here a couple of hundred years ago. It's not easy.

(Billy)-Yeah. Right. And we're doing a good job at it. Maybe if we flushed a couple more Korans down a toilet in Guantanamo, it'd help them speed things up."

Will est ainsi engagé dans un duel avec son fils dont le personnage représente à lui seul l'essentiel du discours contre la guerre en Irak. Son discours cherche à s'approprier les valeurs américaines, faisant des critiques de Billy des énoncés irréfléchis et vidés de leur sens. Les allusions de Billy à Guantanamo et aux Coréens constituent ici une sorte de négation polémique, entretenant « une relation de contradiction avec l'énoncé qu'elle réfute »¹³³, et le rôle de Billy est justement d'installer le discours anti-guerre sur une plateforme instable, explicitant sa nature contestataire et confinant ceux qui y prennent place à se rabattre sur les hommes politiques en place plutôt que sur la situation qu'ils ont engendrée. Le duel entre le père et le fils prendra fin dramatiquement, au cours d'une scène où la famille, réunie avec des invités autour d'une dinde de l'Action de Grâce, attend Will, que le montage alterné nous présente souf au volant de son véhicule, visiblement peu soucieux d'arriver à l'heure. La caméra est installée autour de la table où sont réunis les convives, fixant la chaise vide où doit normalement s'installer Will. Quand celui-ci fait finalement irruption à la fin du repas, c'est accompagné de quelques mexicains visiblement pauvres, ses « nouveaux amis » rencontrés par hasard, réaffirmant d'une certaine façon son propre statut comme si c'était « sur la base de l'exclusion et de la subordination d'autres groupes qu'il construit sa différence »¹³⁴. Son état d'alcoolémie rend ainsi l'ensemble des personnages mal à l'aise, ce qui ne l'empêche pas de prononcer un long monologue où il se dit heureux de vivre « *in a country where I can eat till I'm full three times a day, seven days a week* », avant de dire quelques paroles plus sombres sur la réalité qui sévit en Irak. Toute la scène insiste pour nous montrer un Will sympathique, mais complètement déconnecté de la réalité, et le cadre préexistant (ici la table avec tous les invités sauf Will) « induit un curieux détachement du personnage qui se regarde agir. Les visions du ou de la névrosée deviennent ainsi des visions de l'auteur qui chemine et réfléchit par les fantasmes de son

¹³³ *Ibid.*, p. 131.

¹³⁴ Ernesto Laclau, *La guerre des identités, grammaire de l'émancipation*, Paris, 2000, Éditions La Découverte et Syros, p. 80.

héros »¹³⁵. Le tout se bousculera au moment où dans un accès de rage, Will arrache violemment de la lèvre de Billy un anneau qu'il a posé récemment, surprenant son fils et tous les invités qui, dégoûtés, ne comprennent plus les agissements de Will. Tout le discours humaniste de Will est ainsi placé sous l'auréole de la folie, alors qu'au contraire le film donne la parole au discours antimilitariste que par la seule bouche d'un adolescent ! L'essence du concept de captation-subversion se voit ainsi traduit dans les mots d'un adolescent qui normalise le discours antimilitariste en l'imprégnant de réflexions qui se veulent enfantines et déconnectées d'une réalité qu'il ne peut comprendre. Le noyau familial sera finalement réaffirmé dans l'une des dernières scènes du film alors que Will mettra de côté sa dépendance à l'alcool, préférant aller voir en compagnie de sa femme son fils jouer une partie de baseball. Si les ambivalences initiales des personnages laissent en suspens quelques questions quant au mode de vie occidental, elles sont ainsi réétudiées au final à la faveur d'une cérémonie glorifiant l'un des sports les plus importants du pays... C'est donc l'inverse du film de Paul Haggis où le drapeau des États-Unis flottait à l'envers pour signifier la détresse dans laquelle l'Amérique s'engouffre dans cette guerre.

Le personnage de Tommy est le seul qui à proprement parler ne soit pas une minorité, et qui représente du coup la majorité blanche américaine. Son retour au pays est principalement marqué par des échecs puisqu'il n'arrive pas à se trouver un travail honorable, mais rien n'est mis en scène pour amener le spectateur à critiquer cet état de fait qui nous présente plutôt Tommy comme un homme qui se cherche et qui n'a pas encore trouvé sa vocation. La narration simultanéiste et le montage alterné permettent de voir « les phénomènes principaux d'une même civilisation, par exemples les riches et les pauvres [...] comme de purs effets que l'on constate, au besoin avec regret, pourtant sans avoir de cause à leur assigner »¹³⁶. Tommy est également hanté par la perte de son meilleur ami Jordan, tué au combat en Irak, ce qui, combiné à ses insuccès financiers, complètera de le convaincre de se réengager pour une autre année en Irak. Le film se termine d'ailleurs par une longue lettre de Tommy à ses parents où il explique les raisons de son départ, même s'il a des doutes quant à la pertinence de toute l'entreprise en Irak :

¹³⁵ Gilles Deleuze. *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 109.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 207.

"Maybe the leaders of our country didn't know what they were getting into. Maybe the people don't want us there. Maybe this whole thing is just making it worse. But even after all that, I can't stay behind knowing there are soldiers over there getting attacked every day and dying every day."

L'ensemble de la lettre est ainsi obsédé par l'idée de la mort, mais aussi par une représentation du *Nous* qui revient presque à chaque phrase.

"And I'm going back to do the best job I know how"

Devenir un soldat constitue maintenant la réelle voie de Tommy qui met au placard ses doutes quant à la valeur de la campagne en Irak pour y retourner sans appel. Les dernières images défilent, montrant des soldats en Irak entourés d'enfants, dans un décor où l'on oublie les traces d'une occupation, et avec en narration la voix *off* de Tommy lisant sa lettre et demandant à ses parents de prier pour lui.¹³⁷ Le tout se conclut avec cette phrase de Machiavel, *"Wars begin where you will but they do not end where you please"*, énoncé qui vient s'imprimer alors que l'image s'éteint pour passer au générique. Et comme Corten le rappelle, « avec Machiavel, le mal est considéré comme nécessaire mais, si on peut le prendre comme il faut, fécond »¹³⁸, et cette seule phrase en épilogue annule toutes les contradictions soulevées à travers l'histoire. Le procédé simultaniste parvient donc à ramener les tracés polyphoniques des personnages en une finalité homogène qui rétrécit la portée du discours antimilitariste pouvant teinter certaines répliques de l'histoire.

Home of the Brave parvient même à passer le message de l'engagement à long terme du pays dans cette guerre, nécessitant pour ce faire que de nombreux soldats acceptent comme Tommy de retourner en Irak afin de pratiquer ce métier pour lequel ils

¹³⁷ Ce qui constitue d'ailleurs la seule véritable marque de religion de tout le film, bien que celui-ci soit baigné d'une atmosphère pieuse du début à la fin.

¹³⁸ André Corten. « Le mal existe ». Religion et néoconservatisme dans le discours de George W. Bush », *Mots*, #79, novembre 2005.

sont si doués. La thématique du retour n'implique donc pas seulement une normalisation des discours entretenant les dures réalités vécues par les soldats quand ils reviennent au pays. Dans bien des cas, le salut du soldat passe par le sacrifice répété à l'infini pour la patrie. C'est non seulement Tommy dans *Home of the Brave* ou Ortiz dans *In The Valley Of Elah*, mais dans la totalité des films visionnés impliquant des soldats de retour au pays, il y a toujours au moins un personnage pour qui le seul endroit où il peut s'affirmer réellement demeure le champ de bataille. En traitant de la guerre en Irak, les cinéastes impliquent de facto l'éventualité que cette guerre puisse durer de façon indéterminée, quel que soit son dénouement ou les objectifs visés par les décideurs politiques. Toute représentation cinématographique présentant une vision drastiquement critique du conflit se verra refoulée aux frontières du visible par le marché de la diffusion cinématographique.

Chapitre III

Redacted ou les rouages économiques d'une censure répressive

Si le premier chapitre du mémoire se penchait sur des films qui en général réussissent à percer les box-offices par le tintamarre publicitaire entourant le cinéma dit de *sécurité nationale*, le second se voulait plus discret quant aux recettes enregistrées, mais tout aussi persistant par le nombre de productions accumulées sur le sujet (seulement pour le présent mémoire, une dizaine de films ont été visionnés qui portent sur les vétérans de la guerre en Irak et en Afghanistan). Le troisième chapitre porte quant à lui directement sur des types d'œuvres automatiquement relayées en dehors des réseaux de distribution conventionnels, rappelant que « la censure économique de l'âge libéral ne s'appuie pas sur le principe de l'interdiction mais agit sur les modalités d'exposition et de circulation des œuvres »¹³⁹. Nous pourrions également traiter du documentaire, genre qui demeure boudé par les cinémas quand il n'est pas accompagné d'un battage médiatique important (les films de Michael Moore en sont un bon exemple). Le déferlement de documentaires américains dans la dernière décennie nous incite à le prendre en considération, car bien souvent c'est la seule façon de voir et d'entendre des critiques importantes sur le comportement des autorités politiques dans le déclenchement et la gestion de la guerre en Irak, et par extension de celle au terrorisme.

Toutefois, comme le mémoire porte essentiellement sur le cinéma de fiction, une œuvre retiendra l'attention dans ce troisième chapitre, et c'est le *Redacted* (Revu et corrigé) de Brian De Palma. Primé à Venise et encensé par la critique européenne en 2007, le film s'est carrément retrouvé sur les tablettes aux Etats-Unis où ses recettes lors de sa sortie n'ont pas dépassé les ... 25 000\$!! Comme c'est un rare film qui met en scène des soldats américains et dont l'action se situe en entier sur le terrain irakien, le film rejoint directement le sujet du présent mémoire, en étant à la fois une victime de la censure

¹³⁹ Laurence Alfonsi. « La censure par le marché cinématographique », *Champs Visuels*, #11, Octobre 1998, *L'image empêchée. Du côté de la censure*, p. 36.

cinématographique aux États-Unis, mais également son plus grand revers en raison de sa couverture médiatique internationale. De plus, par sa forme qui oscille entre le cinéma de fiction et le documentaire, « il met en jeu exemplairement l'essentiel de nos interrogations sur la nature des images aujourd'hui, comme composantes à part entière de la réalité contemporaine y compris dans sa forme la plus dramatique, la guerre »¹⁴⁰. *Redacted* ouvre de nouveaux horizons pour les cinéastes, et constitue un objet fascinant pour conclure la réflexion de ce mémoire sur la censure cinématographique.

Le film de Brian De Palma se veut une sorte de « remake » de son propre *Casualties Of War* sorti en 1989, et qui portait sur le viol et le meurtre d'une jeune vietnamienne par des soldats américains. L'œuvre originale a bénéficié d'un certain succès commercial, et elle le doit certainement à son casting imposant, mais aussi à toute cette ambiance paradoxale qui a animé le cinéma américain portant sur la guerre du Vietnam. Dans les années quatre-vingt, les vétérans sont confrontés à cette réalité où « les radicaux leur reprochent d'avoir participé à des combats douteux et les conservateurs leur reprochent de les avoir perdus »¹⁴¹. *Redacted* reprend la même thématique, soit le viol et l'assassinat d'une jeune irakienne et de sa famille par des soldats américains, l'histoire s'étant réellement déroulée durant la présente guerre, et que l'Armée a bien évidemment cherché à camoufler (d'où l'idée originale du titre, *Revu et corrigé*). En traitant cinématographiquement d'un sujet aussi dangereux politiquement, De Palma confirme notre idée voulant que contrairement aux conflits précédents, le cinéma américain est aujourd'hui en mesure de mettre en images le réel d'une guerre sans en attendre le dénouement. La diffusion et la distribution quasi inexistante du film aux États-Unis portent cependant à expliciter cette idée de censure par le marché économique, nous ramenant à Tocqueville quant à sa vision de l'art chez les Américains, en ce sens que « dans cette lutte de toutes les industries, au milieu de cette concurrence immense et de ces essais sans nombre, il se forme des ouvriers excellents qui pénètrent jusqu'aux dernières limites de leur

¹⁴⁰ Jean-Michel Frodon. « Vu, corrigé », éditorial des *Cahiers du cinéma*, février 2008.

¹⁴¹ André Muraire. « Mythologies politiques et sociales » in Gimello-Mesplomb, Frédéric. *Le cinéma des années Reagan. Un modèle hollywoodien ?* Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, p. 237.

profession; mais ceux-ci ont rarement l'occasion de montrer ce qu'ils savent faire»¹⁴². Le moule hollywoodien et la recherche de profits par les producteurs castrent le potentiel critique et personnel de bien des productions cinématographiques, et les films de Paul Haggis et Irwin Winkler en sont un bon exemple, bien qu'au final ils constituent également des échecs commerciaux. Rares sont les cinéastes qui osent prendre des paris risqués de peur de voir se fermer les portes des grands studios, mais un De Palma peut se le permettre, car comme il le rappelle lui-même, « ce n'est pas comme si nous devions encore prouver quoi que ce soit à quiconque ! »¹⁴³

L'époque actuelle permet ainsi d'aller au-delà de cette réalité décrite par Tocqueville, puisque les réalisateurs ne doivent pas obligatoirement attendre que s'ouvrent les coffres des producteurs pour passer à l'action. Filmé en HD et bouclé en quelques mois avec des acteurs peu connus, *Redacted* a bénéficié d'un budget d'à peine cinq millions de dollars dont l'essentiel a été investi pour amener l'équipe du tournage en Jordanie pour reproduire le paysage irakien où se déroule l'action. Cette partie du travail souligne donc l'émancipation progressive des moyens de productions cinématographiques, permettant aux réalisateurs de s'engager dans des aventures plus personnelles souvent porteuses d'un discours qui va à contre-courant. Comme si le mythe de la frontière se déplaçait également au niveau de la construction physique du cinématographe, celui-ci s'émancipant progressivement des structures traditionnelles de fiction pour porter son œil au-delà des terres défrichées. De Palma questionne les procédés classiques de la narration, et pousse le chercheur à s'intéresser au jeu de l'intertextualité. Non seulement le film est-il une citation de son précédent travail sur la guerre du Vietnam (*Casualties Of War*), mais il est entièrement le résultat d'une démarche qui vise à reproduire le réel avec des matériaux essentiellement trouvés sur la Toile. *Redacted* adopte d'abord le point de vue de soldats qui filment leur séjour irakien pour l'envoyer à leur proche par Internet, rappelant l'impossible contrôle par les autorités américaines des informations véhiculées par leurs hommes et qui bien souvent se retrouvent disponibles sur divers sites Internet. Puis l'œil de la caméra se transpose dans un documentaire français filmant le travail de ces soldats à un *check point*,

¹⁴² Alexis De Tocqueville. *De la démocratie en Amérique II*, Paris, Folio/Gallimard, 1961, p. 75.

¹⁴³ Emmanuel Burdeau. « En ligne avec Brian De Palma », *Cahiers du cinéma*, février 2008, p. 16.

pour finalement placer l'objectif entre les mains des lecteurs de nouvelles du monde arabe critiquant les actions des soldats américains. Le film rajoute également à quelques reprises des scènes captées par des vidéos de surveillance, symbolisant l'hermétisme de notre univers malgré l'émancipation des moyens technologiques mis à notre disposition.

C'est donc une démarche « provenant en général d'une réflexion sur les représentations sociales ou le fonctionnement idéologique d'une époque »¹⁴⁴ que propose le réalisateur, et les données intertextuelles qui jalonnent le film constituent en définitive la totalité des matériaux utilisés. L'Internet devient une source de diffusion mais aussi d'inspiration pour les cinéastes, et questionné sur la provenance de ses idées quant à la fabrication de son film, Brian De Palma confirme : « All these ideas came from the Internet, there all exist on the Internet »¹⁴⁵. Que ce soit les blogs ou les vidéos personnels mis en ligne sur *youtube* ou d'autres sites du genre, le film de De Palma se veut une sorte d'éloge aux technologies de l'information permettant à qui le veut bien d'aller au-delà du discours filtré des médias traditionnels pour accéder à une forme nouvelle de vérité. Si la majorité des productions cinématographiques analysées pour ce mémoire tendent à nous confirmer la lourde tendance qui consiste à normaliser des discours aseptisés, *Redacted* se veut l'exception qui confirme la règle voulant que tout est cinématographiquement permis en Amérique pour qui veut bien se donner la peine de chercher l'insusité. Comme lors de la guerre du Vietnam avec *Casualties Of War*, De Palma se veut un des rares cinéastes à mettre l'accent sur les souffrances vécues par les populations locales victimes des exactions commises par les Américains. Alors qu'« Hollywood focused on the American presence rather than on the Vietnamese people who endured and suffered through the war »¹⁴⁶, la même situation semble se reproduire avec la présente guerre, et les nombreuses productions touchant à cet épineux sujet mettent en scène davantage les problèmes occasionnés pour les soldats traumatisés que ceux des populations impliqués dans les combats menés par l'Amérique.

¹⁴⁴ Michèle Lagny. *De l'Histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 227.

¹⁴⁵ Entretien avec Brian De Palma sur le DVD *Redacted*, Etats-Unis, 2007.

¹⁴⁶ Ernest Giglio. *Here's looking at you. Hollywood, Film & Politics*, New York, Peter Lang Publishing, 2005, p. 211.

Redacted repousse donc les limites de la construction cinématographique, et c'est « en épousant l'instantanéité d'Internet que De Palma rompt avec l'ancienne signification morale de la mise en scène »¹⁴⁷. Car bien qu'il reprenne la même thématique que *Casualties Of War*, le film n'est en rien redevable à tout l'appareillage hollywoodien dans son élaboration. *Redacted* adopte différents points de vue subjectifs pour construire une narration qui refuse de prendre le spectateur par la main, se contentant de toujours placer ce dernier dans une position instable dont il ne peut prédire la finalité. Le film de 1989 nous plaçait au contraire dans une situation où le personnage principal interprété par Michael J. Fox demeurait sympathique malgré la situation dramatique dans laquelle l'action se déployait (il assistait impuissant au viol de la jeune vietnamienne par ses compagnons d'armes). C'est que malgré son ambition à vouloir mettre au banc des accusés les dérives d'une Amérique impérialiste, *Casualties Of War* demeurait sous l'égide d'un studio, et qu'un auteur « must work within the economic and industrial imperatives of a particular film industry »¹⁴⁸. De Palma avait au départ carte blanche pour *Redacted*, et l'idée d'un remake lui semblait alléchante étant donné les similitudes entre les deux guerres qu'il considère illégitimes, se faisant un devoir de travailler à reproduire cinématographiquement les abus auxquels ces conflits conduisent inévitablement. Néanmoins, *Redacted* a subi la censure de la part de ses producteurs, qui ont jugé que certaines images de ce film « coup de poing » ne devaient pas figurer au montage final (surtout celles du cadavre d'une femme enceinte tuée par les balles d'un GI). « Ils ont utilisé une clause légale de mon contrat m'empêchant d'utiliser ces images »¹⁴⁹, confiait le réalisateur à un journaliste français... De Palma et son équipe ont donc reproduit intégralement diverses scènes trouvées sur la Toile en changeant complètement les mots utilisés sur ces matériaux, tout en cherchant à garder le sens général des extraits choisis.

Redacted trace le portrait d'une unité de soldats américains dont la principale fonction est d'effectuer des fouilles sur des véhicules et des individus devant passer par un *check point* installé par l'Armée. La caméra subjective d'un des soldats, Angel Salazar,

¹⁴⁷ Emmanuel Burdeau. « Là », *Cahiers du cinéma*, février 2008, p. 11.

¹⁴⁸ Charles Maland. « Politics and auteurs », cité in James Combs. *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York, Garland Publishing, 1993, p. 251

¹⁴⁹ Emmanuel Burdeau. « En ligne avec Brian De Palma », *Cahiers du cinéma*, février 2008, p. 15.

filme ses compagnons d'armes dans leur quotidien, et ce point de vue deviendra l'une des principales sources dans la construction finale du film. Dans une scène du début où il cherche à nous présenter les membres de sa division, Salazar filme un autre soldat, Blinks, qui lit tranquillement une œuvre de John O'Hara, *Appointment in Samarra*. Le lien intertextuel alimente le discours d'un film qui déjà se bâtit sur des points de vue hétéroclites s'assemblant pour former un tout, et la référence au chef-d'œuvre de O'Hara devient peut-être également le symbole de l'invasion américaine en Irak. De Palma offre avec *Redacted* un véritable *tour de force* en matière de discours indirect libre, car si la propriété principale du discours indirect libre est de constituer « un jeu sur la frontière entre discours citant et discours cité »¹⁵⁰, le réalisateur se promène tel un funambule qui ne voudrait pas quitter son fil ! La caméra de Salazar cite ainsi le livre d'O'Hara, et dans le roman de l'écrivain, le héros Julian English commet une série d'actes auto-destructeurs et impulsifs qui culmineront par son suicide. Faut-il y voir une métaphore du borborygme dans lequel les Etats-Unis se sont installés en Irak ? Peu importe, car les caméras qui rapportent les événements ne s'intéressent généralement pas à ce genre de questions, et le dialogue qui s'engage entre Salazar et Blinks résume bien la situation. Embêté par la persistance de Salazar à vouloir le filmer, Blinks lui demande ce qu'il compte faire de son matériel cinématographique :

-*Salazar* : "This is about the truth man. This is about what's going on right now. This is the truth 24/7. This camera, it never lies.

-*Blinks* : Dude, that is bullshit because that's all this camera ever does." (scène 4)

Ironiquement, les images de Salazar viendront plus tard expliciter la culpabilité des autres soldats quand éclatera le scandale à l'origine de l'histoire. Salazar filme deux soldats, Flake et Rush alors qu'ils procèdent à une fouille prolongée et insistante sur une jeune adolescente, ce qui choque d'autres soldats de la brigade qui ne font pourtant rien pour les arrêter. Lors d'une soirée de poker bien arrosée, les deux acolytes décident de partir en expédition vers la maison de la jeune irakienne où ils la violeront puis avant de

¹⁵⁰ Dominique Maingueneau. *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 149.

l'assassiner avec toute sa famille, épargnant le père absent lors du drame. Salazar, bien que troublé par les événements qu'il capte avec sa caméra, ne fait rien pour éviter la tragédie, pas plus que McCoy qui rebrousse chemin quand Flake le menace avec son arme. Si d'ordinaire les « allusions plus ou moins directes aux choses du sexe ou à leurs conséquences embarrassent beaucoup le mâle américain »¹⁵¹, De Palma refuse ici les compromis et place le spectateur dans une position inconfortable où aucun des soldats ne bénéficie d'aucun capital de sympathie. Pris de remords pour n'avoir rien fait pour empêcher Flake et Rush, McCoy se confie à son retour à la base à un autre soldat, Blinks, dans une scène captée par une caméra de surveillance. Rush apparaît soudainement et surprend la conversation pour menacer ensuite McCoy en lui agrippant fortement le bras :

-*Rush* : "Have you ever been to Vegas McCoy ?

-*McCoy* : Yes I've been to fucking Vegas !

-*Rush* : And what do they say about what happens there ?

-*McCoy* : What happens in Vegas stays in Vegas.

-*Rush* : That's right. That's right Big Mac. Now I want you to think about our little trip tonight like it was a trip to Vegas. Are you reading me soldier ?

-*McCoy* : OK!" (scène 15)

Le jeu de l'intimidation revient donc encore une fois pour représenter une scène entre des soldats, et les pires canailles prennent toujours le haut du pavé, comme si les recruteurs se faisaient un devoir de piger parmi les psychopathes de tout genre pour gonfler les rangs d'une Armée qui doit trouver le moyen d'assurer une présence plus longue que prévue en territoire hostile. McCoy et Blinks sont d'ailleurs présentés comme des hommes intelligents, et si la caméra de Salazar surprend souvent Blinks un livre à la main, Flake et Rush passent au contraire leur temps dans des revues pornographiques. Évidemment, Rush et les autres soldats ignorent la présence d'une caméra de surveillance dans la scène mentionnée plus haut, et comme dans les casinos de Las Vegas, les mauvais joueurs se font prendre par leur trop grande ambition car ce sont ces témoignages qui viendront les hanter

¹⁵¹ Michel Cieutat. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome II*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 99.

quand l'Armée ouvrira une enquête à leur sujet. Seule référence aux États-Unis durant tout le film, Las Vegas devient donc le symbole d'une Amérique qui n'a plus aucune valeur, et qui envoie les pires fripouilles défendre les couleurs du pays dans une guerre dont on ignore les véritables enjeux. La table est mise et De Palma oblige celui qui regarde à jouer ses cartes, en offrant « d'un côté la bêtise qui menace de dominer le monde avec des États qui placent des clowns sinistres à leur tête; de l'autre les spectateurs forcés de cette déchéance »¹⁵². McCoy refuse peut-être de participer à la joute proposée par Rush et Flake, mais il restera marqué à jamais par son inaction devant le viol et le meurtre de la jeune irakienne. La scène finale nous le montre d'ailleurs en larmes devant ses amis à son retour au pays, alors que ceux-ci lui demandent de raconter une histoire sur la dure réalité des combats en Irak, et qu'il choisit ce triste événement ayant comme effet de glacer son auditoire. Dans le cinéma hollywoodien classique, « le joueur est un être qui se voit accorder une seconde chance, dont il sait généralement profiter »¹⁵³, et si McCoy peut effectivement reprendre sa vie sans passer par un quelconque tribunal le jugeant pour son inaction, il devra cependant faire face aux fantômes de sa mémoire qui le pourchasseront. Salazar n'aura pas autant de chance, et sera la victime des milices islamistes qui le kidnapperont en réponse au crime perpétré pour ensuite le décapiter devant les caméras. La scène, reproduite dans son intégralité pour *Redacted*, rappelle les nombreux cas du genre mis en ligne sur Internet et qui frappent l'imaginaire des Occidentaux tout en alimentant les discours suggérant la barbarie des terroristes à combattre par les pays alliés. La force du film est justement de mettre sur un pied d'égalité les actes de crimes contre l'humanité que se disputent les deux parties.

L'autocensure hollywoodienne a depuis toujours développé des techniques très recherchées afin de contourner les interdits que sont le sexe et la mort, et pour celle-ci « les choses s'aggravent d'une difficulté ontologique du cinéma à construire les instants »¹⁵⁴. C'est tout le contraire dans la fiction de Brian De Palma, où les sons gutturaux de la gorge tranchée de Salazar n'ont d'égal que les cris désespérés de la famille irakienne assassinée.

¹⁵² Stéphane Delorme. « Farce attaque », *Cahiers du cinéma*, février 2008, p. 18-19.

¹⁵³ Michel Cieutat. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome I*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 86.

¹⁵⁴ Jacqueline Nacache. *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 271.

Dans un cas comme dans l'autre, la caméra est là comme témoin d'un événement, soucieuse de reproduire l'instantanéité du réel, sans pudeur, et surtout sans compromis de narration. « Ne pas montrer la mort, c'est déployer autour d'elle toute une philosophie rassurante »¹⁵⁵, et c'est justement ce que cherche à ne pas faire le réalisateur. Les images de soldats américains morts sont plutôt rares, voire inexistantes, dans les bulletins de nouvelles, et l'Armée se targue de réduire au maximum les pertes humaines à la fois dans ses rangs et du côté de la population civile irakienne. Cette philosophie d'une guerre technologique et propre se reproduit dans les discours des organes institutionnels ainsi que dans les médias qui en relayent les communiqués officiels. Ces informations *revues et corrigées* aseptisent les portions de contenu controversé...

Redacted donne ainsi la parole à l'autre, à ce qu'il vit et ce qu'il ressent, se démarquant de la plupart des films américains qui confondent dans une même image réductrice à la fois les combattants et la population. De Palma évite le piège de la narrativité hollywoodienne totalisante, et construit le récit en donnant la parole aux diverses parties impliquées, comme le ferait un historien soucieux d'une recherche équitable de la vérité. Le réalisateur inscrit l'événement dans une logique relative « à une combinatoire de séries rationnellement isolées dont il sert à marquer tour à tour les croisements, les conditions de possibilité et les limites de validité »¹⁵⁶. *Redacted* constitue une sorte de chronique des événements entourant les meurtres commis par les soldats, et l'homogénéité de l'ensemble est érigé sur les points de vue hétérogènes qui racontent chacun à leur façon les événements. Suite à la tragédie, le film nous montre ainsi une journaliste d'une chaîne arabe qui va sur les lieux du crime pour interroger le père dévasté par l'assassinat de sa famille :

-Le père : "They called me in the middle of the night at the prison

-La journaliste : What did they say ?

-Le père : They told me there had been a vengeance killing by Sunni insurgents. Lies.

-La journaliste : Why ?

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 298.

¹⁵⁶ Michel De Certeau. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard/Folio, 1975, p. 112.

-Le père : I'm Sunni. My father is... was Sunni. Why would they hurt my family? Then they told me it was Shiite Muslim militiamen. More lies." (scène 16)

Le pari du réalisateur est peut-être de nous montrer que derrière les nombreuses tentatives d'amnésie sélective de l'Armée se cachent les artefacts d'une vérité dont on peut retracer les origines. Dans un monde soumis aux technologies de l'information, celle-ci devient pratiquement incontrôlable, et les débordements inévitables d'une armée d'occupation fomentent la rébellion non seulement au sein de la population assujettie, mais également à l'intérieur des frontières américaines. Pour expliciter le désordre potentiel aux actes barbares des soldats, le film reproduit intégralement une vidéo trouvée sur Internet d'une Américaine condamnant l'assassinat de la famille irakienne, et comparant dans un langage très violent les agissements des soldats aux débordements sadiques des troupes d'Hitler. En cherchant à *revoir et corriger* les tragiques événements, l'Armée prend ainsi le pari raté de voir les informations entièrement filtrées pour éventuellement amnistier les fautifs. Évidemment, l'amnistie présuppose un jugement premier que viendrait casser un acte législatif extraordinaire, mais le pardon total qu'elle engendre est encore plus effectif si l'on parvient à éviter tout procès sur la question litigieuse... Lorsque qu'elle est « considérée dans son projet avoué, l'amnistie a pour finalité la réconciliation entre citoyens ennemis, la paix civique »¹⁵⁷, et comme le rappelle Ricoeur, le mot amnistie rime étrangement avec amnésie, ce mal qui affecte la plupart des armées. Dans tous les conflits se déroulent des tragédies dont on préfère cacher les responsables afin d'éviter les jugements sur la place publique, préservant ainsi l'ordre social établi. D'ailleurs, « l'institution de l'amnistie ne peut répondre qu'à un dessein de thérapie sociale d'urgence, sous le signe de l'utilité, non de la vérité »¹⁵⁸, et dans des situations de guerre comme celle en Irak c'est aux journalistes et aux humanitaires sur le terrain que revient le rôle de préserver la vérité face au comportement amnésique des armées. Devant la pression populaire et la médiatisation de l'histoire, l'Armée américaine a finalement jugé les responsables, leur donnant rapidement des peines exemplaires afin d'enterrer au plus vite ce drame scabreux. C'est le pari du réalisateur que de reproduire en images choquantes le

¹⁵⁷ Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 586.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 589.

déroulement des moments clés entourant cet événement sombre pour l'Armée et tout le pays, pour éviter que justement il ne tombe dans l'oubli. Comme il l'avait fait avec *Casualties of war*, mais l'histoire a malheureusement la fâcheuse habitude de vouloir se répéter. "I did this film because I believe that if we as a country are going to cause such disorder we must also be prepared to face the horrendous images that result from this event"¹⁵⁹, confiait De Palma à Richard Corliss en marge du festival de Venise où le film fut primé. L'engouement des Européens pour *Redacted* confirme la pertinence du sujet traité, mais les réserves du public aux Etats-Unis et l'hostilité de sa réception par les critiques locaux montrent que les Américains préfèrent ne pas voir les images qui accompagnent inévitablement cette guerre.

Le film se termine avec une série d'images réelles montrant les horreurs de la guerre en Irak. La scène, intitulée « Collateral damage », illustre justement les revers de cette philosophie d'un conflit propre où les pertes civiles sont réduites au maximum selon les rapports officiels des autorités. Essentiellement prises à partir d'Internet, ces images dures et difficiles à regarder sont le témoignage inexistant des grands bulletins de nouvelles aux Etats-Unis. Elles soulignent d'une part l'hypocrisie complaisante des médias qui ne les diffusent tout simplement pas, mais aussi la nouvelle réalité de l'entière visibilité des choses. C'est le propos général du film que de justement montrer que plus rien ne peut rester dans l'ombre, et que les technologies permettent à l'œil de la caméra de s'immiscer dans les corridors étroits qui mènent jusqu'au pouvoir. Mais celui-ci peut-il s'y adapter et bloquer les accès de cette intrusion forcée sur son territoire ?

Avec le système des cotes, le MPAA a instauré une logique de distribution des productions cinématographiques lui permettant de s'assurer le contrôle partiel des discours qui traversent l'écran menant au spectateur. Tous les films sont vus par un comité dont les membres demeurent inconnus du public, et leur vie commerciale dépend de la notification finale attribuée par le MPAA. Comme nous l'avons précédemment mentionné, tous les films analysés pour ce mémoire possèdent la cote « R » leur restreignant l'accès aux portes

¹⁵⁹ Richard Corliss, article du *Time* du 1er septembre 2007
<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1658403,00.html#ixzz0ct1ukJZk>

des salles de cinéma, et une production indépendante comme *Redacted* se bute de surcroît à l'extrême hostilité suscitée dans les rares médias qui ont choisi d'en parler. « La post-censure intervient au niveau de la variété de l'offre cinématographique, de l'égalité de la diffusion et de la promotion des films dans des cadres géographiques donnés »¹⁶⁰, et même l'œuvre internationalement primée d'un cinéaste hollywoodien réputé comme Brian De Palma se voit rayée des grands réseaux de distribution. Relayé aux festivals et autres lieux réservés au cinéma d'auteur, *Redacted* subit ainsi le même sort que l'événement qu'elle relate : l'oubli et le dénigrement. « Par le cinéma nous sommes invités à pénétrer dans la mémoire, celle qui gît dans le livre »¹⁶¹, mais ici l'histoire revue et corrigée a cherché à s'évader de sa fonction pédagogique littéraire pour sombrer dans les méandres de l'hypocrisie institutionnalisée. L'image indépendante vient donc pour une rare fois à la rescousse de l'écriture.

Le Panoptique a pour effet d'inverser « le principe du cachot; la pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait »¹⁶². Le MPAA fonctionne de la même façon : conscient de l'impossibilité d'interdire les films, il laisse les plus marginaux d'entre eux se noyer dans le raz de marée de la normativité hollywoodienne. Contrairement aux précédents outils de censure plus répressifs comme le Code Hays, le système des cotes permet une visibilité accrue des discours subversifs, mais c'est au spectateur que revient le devoir d'aller vers ces images qui s'impriment aux frontières du visible. Le pouvoir de la bourgeoisie « se reconduit, non par conservation, mais par transformations successives »¹⁶³, et en ce sens le MPAA constitue une évolution qui modernise le système de censure sans pour autant diminuer son efficacité. Bien qu'il constitue un événement cinématographique acclamé partout sur le globe, *Redacted* demeure dans son pays à l'ombre des films narratifs plus classiques comme *The Hurt Locker*, primé aux Oscars en 2010 et sur lequel nous reviendrons brièvement en conclusion. Mais comme « les frontières entre film narratif, film documentaire et film expérimental sont parfois

¹⁶⁰ Laurence Alfonsi. « La censure par le marché cinématographique », *Champs Visuels*, #111, Octobre 1998, *L'image empêchée. Du côté de la censure*, p. 37.

¹⁶¹ Guy Gauthier. *Le documentaire : un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 218.

¹⁶² Michel Foucault. *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard/Quarto, 2001, p. 191.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 203.

incertaines, dans la mesure où les trois domaines participent de la création »¹⁶⁴, *Redacted* constitue un ovni du septième art sur lequel il était impossible de demeurer insensible dans le cadre de ce mémoire étant donné la portée politique de son contenu.

¹⁶⁴ Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 243.

Conclusion

En explorant le cinéma de fiction américain sur un sujet aussi épineux et politique que la guerre en Irak et sur celle au terrorisme, nous avons cherché à déterminer comment agit le système de censure cinématographique aux Etats-Unis. Est-ce que le grand Panoptique institué par le MPAA fonctionne davantage comme un outil de répression des discours, ou s'il ne favorise pas au contraire une certaine normalisation de ceux-ci ? À travers les différentes thématiques analysées nous pouvons maintenant conclure que c'est à la fois l'un et l'autre, et que les réalités technologiques nouvelles de ce millénaire empêchent que ce soit uniquement l'un *ou* l'autre. Un fait demeure certain : l'état de guerre permanente dans lequel se retrouve aujourd'hui les Etats-Unis encourage la multiplication cinématographiée des discours sur la question, ce qui contraste avec la réalité des précédents conflits dont la couverture *en direct* par les maîtres du septième art demeurerait timide, pour ne pas dire inexistante. En analysant une série de films touchant de près ou de loin aux conflits sur l'Irak et le terrorisme, nous avons tenté de délimiter les contours de la censure cinématographique telle qu'elle s'applique dans un pays aux valeurs démocratiques comme les Etats-Unis.

Nous avons dans un premier temps exposé les rares cas de censure directe appliquée en raison d'une situation politique exceptionnelle comme ceux vécus au lendemain des événements du 11 septembre 2001. Les films *Black Hawk Down* et *Buffalo Soldiers* constituent des exemples de censure répressive en ce sens que leur mise en marché s'est vue reconsidérée à la lumière de la situation politique de l'automne 2001. Le réalisateur de *Black Hawk Down* a changé le montage final de son film pour en faire une apologie du soldat américain pris dans des combats urbains comme ceux que l'Amérique s'apprêtait à vivre dans la campagne militaire afghane. La première du film en présence de membres du gouvernement a confirmé le potentiel de propagande d'un film qui se voulait au départ plutôt critique face à la situation militaire qu'il décrivait (l'implication américaine dans la politique interne de la Somalie en 1993). Quant au film *Buffalo Soldiers*, son exploitation commerciale a été retardée étant donné le cynisme qu'il affiche face aux

militaires américains. Prévu pour l'automne 2001, le film a finalement pris l'affiche à l'été 2003 dans une indifférence généralisée coûteuse pour son réalisateur et ses producteurs.

Le premier chapitre se concentrait ensuite sur les films mettant en vedette des agents de la CIA et oeuvrant principalement dans les méandres de la guerre au terrorisme au Proche-Orient. Le choix de cette thématique s'imposait étant donné d'une part le nombre exponentiel de productions cinématographiques sur cette question, mais aussi en raison de la grande popularité du cinéma d'espionnage aux Etats-Unis. Nous avons ainsi pu constater que l'image longtemps idéologisée de l'espion américain au service de la CIA est fortement écorchée dans le paysage cinématographique de l'après 11 septembre 2001. Les diverses allégations concernant des séances de torture commises par des agents de la CIA ont terni l'auréole qui surplombait l'Agence dans les productions américaines jusqu'à la chute du communisme. Toutefois, notre analyse nous permet d'identifier le retournement idéologique effectué par le cinéma américain, en ce sens que dans la plupart des films ce sont en définitive les terroristes qui se commettent dans des actes de torture envers des agents de la CIA (à l'exception notable du film *Five Fingers*). Le discours sur la torture devient de la sorte non seulement normalisé, mais on en balise l'utilisation en suggérant qu'elle est acceptée dans d'autres cultures (le film *Rendition* nous montre un agent de la CIA ébranlé psychologiquement devant une séance de torture commise dans une prison étrangère).

Le thriller de sécurité nationale dépeint donc une Agence bureaucratisée et dépendante d'une pléiade d'outils technologiques qui l'éloignent des réalités vécues par ses agents sur le terrain. Conçu pour un assez large public et destiné à une distribution à grande échelle, ce type de cinéma normalise le discours sur la torture qui devient un outil de travail dont on peut certes questionner la moralité, sans pour autant se passer de son efficacité. Le cinéma d'espionnage reconduit en outre les clichés raciaux sur la culture de l'étranger que l'on doit chercher à aider et à éduquer, faisant des entreprises guerrières américaines au Proche-Orient des missions louables qui visent à émanciper les populations locales de l'oppression et du caractère barbare associé à toute forme de terrorisme. Mis à part les cas d'exceptions comme *Black Hawk Down* et *Buffalo Soldiers*, le chapitre 1 nous montre que

le cinéma fonctionne davantage comme un grand système de normalisation des discours aux Etats-Unis, faisant de sujets controversés comme celui de la torture et autres abus de pouvoir une adaptation didactique au service de la communauté.

Le deuxième chapitre du mémoire se penchait sur la réalité des soldats vécue à leur retour de mission en Irak ou en Afghanistan. Cette thématique va de soi étant donné le nombre imposant de films sur le sujet et l'importance de cette réalité qui touche directement ou non tous les Américains. Ce type de cinéma, plus intimiste, a l'avantage de ne pas engendrer des coûts de production trop élevés, permettant une plus grande latitude aux réalisateurs sur les messages véhiculés. C'est le cas avec le film de Paul Haggis *In the Valley of Elah*, où le héros de l'histoire hisse le drapeau américain à l'envers à la toute fin du récit. Ces drames contemporains rappellent que les blessures psychologiques vécues par les vétérans de la guerre concernent toute la communauté. La folie guette le soldat lors de son retour auprès de ses proches, et bien souvent celui-ci n'a qu'une seule envie, soit de retourner en mission avec sa véritable famille qu'est l'armée. Si les films analysés jettent le blâme sur les décisions politiques qui ont mené l'Amérique en guerre, ils se refusent néanmoins à condamner les actions du soldat, le cristallisant dans son rôle de héros forcé au service de sa patrie.

Cette thématique très présente au cinéma durant la période analysée pour le présent mémoire normalise les discours contre la guerre sans pour autant montrer les réelles implications de celle-ci. Aussi, les blessures psychologiques sont plus facilement représentables, car elles impliquent un dysfonctionnement individuel que bien souvent la nature même du personnage parvient à expliquer. Nous constatons donc une véritable frigidité quant à la reproduction cinématographique des blessures physiques et autres mutilations diverses qui touchent pourtant un nombre grandissant de soldats. Le film de Paul Haggis coupe au montage final les images d'une soldate américaine mutilée, alors que *Home of the Brave* nous montre au contraire une soldate devant apprendre à vivre avec sa prothèse au bras, ce qu'elle réussit très bien en définitive. Le fétichisme de la prothèse l'emporte sur les réalités démoralisantes des grands blessés de guerre, et l'autocensure

s'applique ici pour traiter d'un sujet qui demeure au centre de l'actualité. De plus, même s'il s'affiche en général contre la guerre, ce cinéma stigmatise l'étranger dans une vision réductrice où l'Amérique se présente comme le modèle à suivre malgré les erreurs qu'elle peut commettre sur le fil de l'Histoire. Si le cinéma de sécurité nationale normalisait les discours entourant la chasse aux terroristes, celui qui traite du retour du soldat au pays expose les discours qui la condamnent sans pour autant s'afficher antimilitariste.

Nous avons finalement constaté dans le dernier chapitre que la censure s'exprime davantage par le marché cinématographique que sous les instances directes du MPAA. L'accessibilité à des moyens de productions cinématographiques plus économiques permet une plus grande indépendance des cinéastes qui peuvent s'émanciper des grands studios pour faire des œuvres personnelles et contestataires. Ceux-ci voient toutefois leurs œuvres coupées des grands réseaux de distribution contrôlés par le MPAA, et un film comme *Redacted* du réputé cinéaste Brian De Palma rejoint directement cette idée. Récipiendaire de nombreux prix à l'étranger et acclamé par la critique internationale, *Redacted* a été marginalisé considérablement lors de sa sortie aux Etats-Unis, boudé à la fois par les journalistes et les grands cinémas qui lui ont fermés les portes de leurs établissements. Le dernier opus de De Palma ne fait aucune concession quant à la nature des images transposées à l'écran, et sur son discours ouvertement antimilitariste. Si un pays démocratique comme les Etats-Unis ne peut empêcher la sortie publique d'un tel film, le marché économique parvient néanmoins à restreindre la portée de son impact sur la population, confinant l'œuvre à circuler dans les cercles étroits des festivals.

L'actualité du conflit irakien empêche Hollywood d'ignorer la question, et le nombre exponentiel de films touchant à cette question justifie sa pleine reconnaissance à la fois par les grands et les petits studios. Le récent palmarès des Oscars témoigne de cette nouvelle réalité quand un film marginal comme *The Hurt Locker* de Kathryn Bigelow a détrôné les plus importantes statuettes au blockbuster *Avatar*. Le film de Bigelow relate les exploits d'un démineur en Irak, tout en exprimant son incapacité à reprendre une vie normale auprès de sa famille, préférant en définitive rejoindre ses compagnons d'armes pour un autre séjour en Irak... Film d'explosifs et d'adrénaline, *The Hurt Locker* fait de

l'existence de ce démineur une expérience sensorielle intense et excitante. Pas étonnant que ce soit cette oeuvre qui figure au tableau d'honneur à Hollywood, qui avait jusqu'ici préféré ignorer le déferlement de films portant sur la guerre et le terrorisme. Le rayonnement de l'oeuvre normalise davantage les réalités difficiles auxquelles sont confrontés les soldats, tout en entretenant les éternels clichés sur la nature plutôt barbare de l'étranger qu'il faut affronter. Si la censure ne s'exprime pas suffisamment pour empêcher les projecteurs de s'allumer sur les sujets d'actualité, il reste que son aura plane au-dessus d'un marché cinématographique qui préfère en normaliser le contenu plutôt que de se voir reléguer bien loin sur les tablettes des vidéoclubs.

Annexe

Body of Lies

Roger Ferris est un agent de la CIA opérant au Proche-Orient. Ed Hoffman chapeaute les activités de son protégé à partir du centre des commandes de l'Agence à Langley en Virginie. Les Américains sont sur les traces d'un réseau de terroristes qui frappent partout en Europe et menacent de s'en prendre directement aux Etats-Unis. Mené par un certain Al-Saleem, le groupuscule est basé en Jordanie où Ferris est envoyé par Hoffman afin de démanteler le réseau de terroristes avec l'aide des services secrets jordaniens. Hoffman et Ferris élaboreront un plan afin de piéger Al-Saleem, mais celui-ci réussira à les déjouer et il faudra finalement l'intervention d'Hani Salaam, le chef des services secrets jordaniens, pour résoudre la situation.

Five Fingers

Alors qu'il se rend au Maroc afin de mettre en place un programme alimentaire pour venir en aide aux enfants défavorisés, le pianiste Hollandais Martijn est capturé par un groupe de terroristes qui cherchent à savoir les réelles implications de son périple. Sous la torture, Martijn perdra quatre doigts, et avouera qu'il venait au Maroc afin de s'associer avec les terroristes en vue de fomenter un gigantesque plan pour empoisonner l'industrie du fast-food occidentale. Les terroristes qui le questionnent s'avèrent en définitive être des agents déguisés de la CIA qui finissent par l'abattre de sang froid avant de faire disparaître son corps.

Rendition

Alors qu'il revient d'une conférence en Afrique du Sud, le chimiste Anwar El-Ibrahimi est arrêté par la CIA à l'aéroport de Chicago où l'attend sa femme Isabella enceinte de leur deuxième enfant. Il est ensuite déporté dans une prison secrète d'Afrique du Nord où des agents locaux l'interrogent sous la supervision d'un agent de la CIA. On l'accuse d'être impliqué dans un attentat récent ayant coûté la vie à un agent de la Cia et 18 autres personnes. Torturé, il donnera les réponses que les interrogateurs veulent entendre, et finira

par soulever la sympathie du jeune agent de la CIA qui l'aidera à s'évader bien qu'il sache que cette action lui coûtera son emploi au service de l'Agence

Syriana

Bob Barnes est un agent de la CIA envoyé en mission au Liban où il est capturé puis torturé par un groupuscule terroriste relié à Al-Qaïda. Une fois relâché, il revient aux Etats-Unis et est mis au courant d'un complot visant à éliminer le Prince Nasir Al-Subaai des Émirats n'ayant pas la faveur des compagnies pétrolières lui préférant son frère plus ouvert à leurs demandes. Bryan Woodman est un conseiller financier qui se lie d'amitié avec le Prince Nasir suite à une tragédie ayant coûté la vie à son fils. Woodman devient le conseiller du Prince et lui fait part des perspectives pour son pays une fois qu'il sera Roi. La fusion des deux grandes compagnies pétrolières américaines déclanchera toutefois le plan chapeauté par la CIA, et le Prince sera tué dans l'explosion de son véhicule, de même que Bob Barnes qui cherchait à l'aviser du complot mené contre lui.

In The Valley Of Elah

Hank Deerfield est militaire à la retraite et père de deux garçons qui sont également dans l'armée. Le plus vieux est décédé lors d'un exercice militaire alors que le second complète une mission en Irak. Apprenant par les autorités militaires que son fils Mike est revenu au pays et que l'armée est tout comme lui sans nouvelles depuis son retour, il se rend sur la base militaire de Mike pour entreprendre sa propre investigation. Il apprend finalement que son fils a été assassiné sauvagement et que la police militaire mène une enquête qui semble incriminée les narcotrafiquants mexicains. Aidé par une détective du FBI, Hank effectuera ses propres recherches qui le conduiront plutôt sur les traces des compagnons d'armes de son fils qui avoueront froidement leur crime après le suicide de l'un d'entre eux.

Home of the Brave

Alors qu'ils apprennent que leur séjour en Irak se terminera dans deux semaines, quatre soldats sont pris dans une embuscade dont ils garderont tous des séquelles physiques ou psychologiques. Le film suit les traces de ces soldats alors qu'ils tentent de reprendre une vie normale aux Etats-Unis. Il y a le chirurgien militaire qui demeure troublé par les

multiples opérations d'urgence effectuées, une institutrice qui a perdu un bras et utilise maintenant une prothèse, un soldat ayant perdu son meilleur ami et un autre perturbé par les images d'une irakienne morte par accident sous les balles de son fusil. Le soldat peut-il réintégrer normalement la société ?

Redacted

Inspiré d'un véritable événement, le film de De Palma relate le viol et le meurtre d'une jeune irakienne et de sa famille par des soldats américains lors du présent conflit. Filmé essentiellement comme un documentaire, le film donne plusieurs points de vue différents sur la réalité vécue par les soldats américains et la population irakienne. L'histoire est tantôt racontée par des soldats, tantôt par des journalistes ou encore par des images trouvées sur Internet et reproduites cinématographiquement par le réalisateur. *Redacted* n'épargne pas le spectateur et accumule de nombreuses images perturbantes qui contrastent avec la plupart des films ayant comme sujet la guerre en Irak. Primé à Venise en 2007 et acclamé partout en Europe, le film a été reçu de façon très hostile aux Etats-Unis où les cinémas l'ont tout simplement ignoré.

Bibliographie

- Adorno, Theodor et Horkheimer, Max. *La dialectique de la raison*. Paris, Gallimard, 1974, 287 pp.
- Alfonsi, Laurence. « La censure par le marché cinématographique », *Champs Visuels*, #11, Octobre 1998, 175 pp.
- Augros, Joël. *L'argent d'Hollywood*. Paris, L'Harmattan, 1996, 355 pp.
- Barthes, Roland. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 233 pp.
- Benezet, Erwan et Courmont, Barthélémy. *Hollywood-Washington. Comment l'Amérique fait son cinéma*. Paris, Éditions Armand Colin, 2007, 239 pp.
- Bonnet, Valérie. *Revendication et politiques en paroles : chansons de la communauté noire américaine*, Mots, #70, novembre 2002, p. 65.
- Bougie, Geneviève. *La représentation cinématographique de la guerre du Vietnam par le cinéma hollywoodien de 1969 à 1993*, mémoire de maîtrise en histoire, UQÀM, 1999, 189 pp.
- Boulet, Gérard. *De la conception des artefacts scénarisés*, Montréal, Les productions « La Lampe Allumée », 2001, 188 pp.
- Bourget, Jean-Loup. *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Éditions Nathan, 1998, 315 pp.
- Burch, Noël. *La lucarne de l'infini, naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, 1991, 303 pp.
- Burdeau, Emmanuel. « Là », *Cahiers du cinéma*, février 2008, p. 11.
- Burdeau, Emmanuel. « En ligne avec Brian De Palma », *Cahiers du cinéma*, février 2008, p. 16.
- Burtin, Nathalie. « La représentation de l'Autre à la télévision », *Champs Visuels*, #11, Octobre 1998, 175 pp.
- Caïra, Olivier. *Hollywood face à la censure*, Paris, Éditions CNRS, 2005, 283 pp.
- Champenois, Pierre-Yves. *Le Néoconservatisme : de Washington à Hollywood ?* Paris, Éditions Mare & Martin, 2007, 208 pp.
- Cieutat, Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome I*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, 355 pp.

- Cieutat, Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain. Tome II*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, 443 pp.
- Combs, James. *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*, New York, Garland Publishing, 1993, 304 pp.
- Corten, André, *Discours et représentation du politique*, version française de : « Discurso e Representação do Politico », in Indursky, Freda, Leandro Ferreira, Maria Christina (eds.), *O multiplo territorio da analise do Discurso*, Porto Alegre, Editoria Sagra Luzzatto, 1999, 20 pp.
- Corten, André. « Le mal existe. Religion et néoconservatisme dans le discours de George W. Bush », *Mots*, #79, novembre 2005.
- David, Charles-Philippe. *Au sein de la Maison-Blanche*, 2^e édition, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2004, 737 pp.
- Daney, Serge. *Le salaire du zappeur*, Paris, Éditions Ramsay, 1988, 251 pp.
- De Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 358 pp.
- Debray, Régis. *Le passage à l'infini*, Géopolitique, # 103, octobre 2008.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 380 pp.
- Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 298 pp.
- Delorme, Stéphane. *Farce attaque*, Cahiers du cinéma, février 2008, p. 18-19.
- De Tocqueville, Alexis. *De la démocratie en Amérique II*, Paris, Folio/Gallimard, 1961, 471 pp.
- Fayolle, Vincent et Masson-Floch, Adeline. *Rap et politique*, *Mots*, #70, novembre 2002, p. 80-81.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard, 1977, 290 pp.
- Ferro, Marc. *L'information en uniforme*, Paris, Éditions Ramsay, 1991, 130 pp.
- Filiciak, Mirosław. *The video game theory reader*, New York, Routledge, 2003, 343 pp.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 280 pp.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 318 pp.
- Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972, 585 pp.
- Foucault, Michel. *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999, 355 pp.

- Foucault, Michel. *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France. 1976.* Paris, Gallimard, 1997, 290 pp.
- Foucault, Michel. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982.* Paris, Gallimard, 2001, 545 pp.
- Foucault, Michel. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979.* Paris, Gallimard, 2004, 355 pp.
- Foucault, Michel. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978,* Paris, Gallimard, 2004, 435 pp.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits II, 1976-1988.* Paris, Quarto Gallimard, 2001, 1735 pp.
- Fraser, Matthew. *Les armes de distraction massive ou l'impérialisme culturel américain.* Montréal, Les Éditions Hurtubise, 2004, 363 pp.
- Frodon, Jean-Michel. *La projection nationale. Cinéma et nation.* Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 248 pp.
- Frodon, Jean-Michel. *Vu, corrigé,* éditorial des Cahiers du cinéma, février 2008.
- Gates, Philippa. *Fighting the Good Fight : The Real and the Moral in the Contemporary Hollywood Film.* Quarterly Review of Film and Video, #22, Octobre 2005, p. 302.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique,* Paris, Les Éditions Nathan/Armand Colin, 1999, 197 pp.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire : un autre cinéma,* Paris, Armand Colin, 2005, 351 pp.
- Giglio, Ernest. *Here's looking at you. Hollywood Film & Politics,* New York, Peter Lang Publishing, 2005, 329 pp.
- Gimello-Mesplomb, Frédéric. *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?* Paris, Nouveau Monde éditions, 2007, 366 pp.
- Hassner, Pierre et Vaïsse, Justin. *Washington et le monde - Dilemmes d'une superpuissance,* Paris, Autrement, 2003, 170 pp.
- Kellner, Douglas. Film, politics, and ideology, in Combs, James. *Movies and Politics, The Dynamic Relationship,* New York, Garland Publishing, 1993, 304 pp.
- Laclau, Ernesto. *La guerre des identités, grammaire de l'émancipation,* Paris, 2000, Éditions La Découverte, 144 pp.
- Lagny, Michèle. *De l'Histoire du cinéma,* Paris, Armand Colin, 1992, 298 pp.
- Maingueneau, Dominique. *L'analyse du discours,* Paris, Hachette, 1991, 250 pp.

- Maland, Charles. Politics and auteurs, cité in Combs, James. *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*, New York, Garland Publishing, 1993, 304 pp.
- Metz, Christian. *La grande syntagmatique du film narratif*, Communications, #8, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 129.
- Muraire, André. « La régénération par la violence : Rambo ou l'innocence retrouvée », in *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?* sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, 366 pp.
- Nacache, Jacqueline. *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, l'Harmattan, 2001, 333 pp.
- Nietzsche, *seconde considération intempestive*, Paris, Flammarion, 1988, 189 pp.
- Ortolí, Philippe. « L'envers du décor », *Champs Visuels*, #11, Octobre 1998, 175 pp.
- Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, 1972, 155 pp.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 695 pp.
- Ronai, Maurice. *Hollywood et le Pentagone coopèrent dans les effets spéciaux et les techniques de simulation*. Le Débat stratégique, #46, septembre 1999.
- Robb, David L. *Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the movies*. New York, Prometheus Books, 2004, 384 pp.
- Sands, Philippe. *Tortures. Made in USA*, Champs-sur-Marne, Music & Entertainment Books, 2009, 352 pp.
- Schechter, Harold & Semeiks, Jonna. Leatherstocking in 'Nam, in Combs, James. *Movies and Politics, The Dynamic Relationship*, New York, Garland Publishing, 1993, 304 pp.
- Smith, Walter Bedell. *CIA Support Functions : Organization and Accomplishments of the DDA-DDS Group, 1953-1956*, Vol.2, Ch.3, p. 128, déclassifié le 6 mars 2001, CIA/CREST.
- Sorlin, Pierre. *Sociologie du cinéma*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1977, 315 pp.
- Tabaki, Frédérique. *Histoire politique et techniques romanesques dans Le Sursis de Jean-Paul Sartre*, Mots, #54, mars 1998, p. 45.
- Ungaro, Jean. Le corps sacrificiel du héros in *Le cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien ?* sous la direction de Gimello-Mesplomb, Frédéric. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007, 366 pp.
- Valentin, Jean-Michel. *Hollywood. le Pentagone et Washington*, Paris, Éditions Autrement, 2003, 182 pp.

- Weiner, Tim. *Des cendres en héritage, l'histoire de la CIA*, Paris, Éditions de Fallois, 2009, 543 pp.
- Westwell, Guy. *Sight & Sound*, # XIII :8, Août 2003, p. 41.
- Wyatt, Justin. "The stigma of X", in Matthew Bernstein, *Controlling Hollywood. censorship and Regulation in the Studio Era*. New Jersey, Rutgers University Press, 1999, 292 pp.

Liste des sites Internet consultés

- Corliss, Richard, article du Time du 1er septembre 2007
<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1658403,00.html#ixzz0ct1ukJZk>
- Debord, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. En ligne sur le site libertaire.free.fr/debordcommentaire.html. Chapitre IX.
- <http://denver.fbi.gov/nfip.htm>
- Fischer, Hannah. United States Military Casualty Statistics : Operation Iraqi Freedom and Operation Enduring Freedom. March 25, 2009.
<http://www.fas.org/sgp/crs/natsec/RS22452.pdf>
- « Hollywood s'engage contre la guerre », #889 du *Courrier International*, 15/11/07.
www.courrierinternational.com/
- Sexton, Brendan. <http://www.counterpunch.org/sexton1.html>, march 1, 2002.
- www.whitehouse.gov/news/releases/2007.

Index des films cités

- *Apocalypse Now*. Francis Ford Coppola, 1979, Zoetrope Studios
- *Battle For Haditha*, Nick Broomfield, 2007, Channel Four Films
- *Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001, Revolution Studios
- *Body of lies*, Ridley Scott, 2008, Warner Bros. Pictures
- *Born on the Fourth of July*, Oliver Stone, 1989, Ixtlan
- *Brothers*, Jim Sheridan, 2009, Lionsgate
- *Buffalo Soldiers*, Gregos Jordan, 2002, FilmFour

- *Casualties of War*, Brian De Palma, 1989, Columbia Pictures
- *Coming Home*, Hal Ashby, 1978, Jerome Hellman Productions
- *Crash*, Paul Haggis, 2004, Bob Yari Productions
- *Die Hard*, John McTiernan, 1988, Twentieth Century Fox Film Corporation
- *Five Fingers*, Laurence Malkin, 2006, 24fps Productions
- *Home of the Brave*, Irwin Winkler, 2006, Metro-Goldwyn-Mayer
- *In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007, Blackfriars Bridge Films
- *Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971, World Entertainment
- *MASH*, Robert Altman, 1970, Aspen Productions
- *Occupation : dreamland*, Ian Olds & Garret Scott, 2006, Greenhouse Pictures
- *Platoon*, Oliver Stone, 1986, Hemdale Film
- *Rambo First Blood*, Ted Katcheff, 1982, Anabasis N.V.
- *Redacted*, Brian De Palma, 2007, The Film Farm
- *Rendition*, Gavin Hood, 2007, Anonymous Content
- *Soundtrack To War*, George Gittoes, 2005, Gittoes & Dalton Productions
- *Stop-Loss*, Kimberly Peirce, 2008, Paramount Pictures
- *Syriana*, Stephen Gaghan, 2005, Warner Bros. Pictures
- *The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978, EMI Films
- *The Good Shepherd*, Robert De Niro, 2006, Universal Pictures
- *The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008, Voltage Pictures
- *The Lucky Ones*, Neil Burger, 2008, Lionsgate
- *The Kingdom*, Peter Berg, 2007, Universal Pictures
- *This Film Is Not Yet Rated*, Kirby dick, 2006, Independent Film Channel
- *Traitor*, Jeffrey Nachmanoff, 2008, Overture Films
- *Why We Fight*, Eugene Jarecki, 2005, Arte